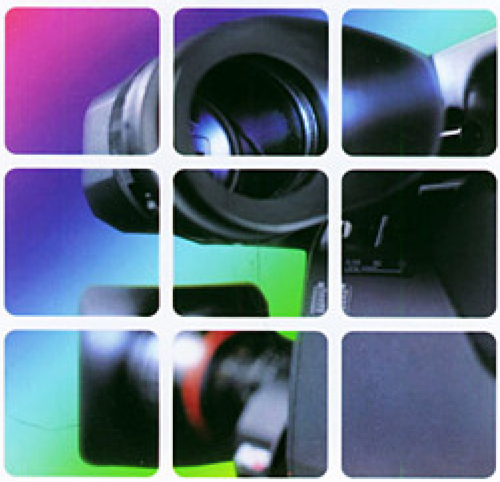
北京大学影视艺术丛书

当代中国影视文化研究

DANGDAI ZHONGGUO YINGSHI WENHUA YANJIU

陈旭光◎著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

VISIT...

LANZAROTE Caliente.com

北京大学影视艺术丛书

本书得到北京大学美学与美育基地的支持

当代中国影视文化研究

陈旭光　著

北京大学出版社

北　京

图书在版编目（CIP）数据

当代中国影视文化研究/陈旭光著.—北京：北京大学出版社，2004.10

（北京大学影视艺术丛书）

ISBN 7-301-07080-2

I.当…　II.陈…　III.①电影-文化-专题研究-中国-现代②电视（艺术）-文化-专题研究-中国-现代　IV.J909.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2004）第018741号

书　　　名：当代中国影视文化研究

著作责任者：陈旭光著

责任 编辑：傅凌

标准书号：ISBN 7-301-07080-2/J·0092

出版发行：北京大学出版社

地　　址：北京市海淀区成府路205号100871

网　　址：http://cbs.pku.edu.cn

电子信箱：zpup@pup.pku.edu.cn

电　　话：邮购部 62752015　发行部 62750672　编辑部 62752025

排版者：北京华伦图文制作中心

印刷者：北京大学印刷厂

经销者：新华书店

850毫米×1196毫米　A5　12印张　330千字

2004年10月第1版　2004年10月第1次印刷

定　价：22.00元

目　录

内容提要

导论一：文化与文化研究

一、文化与影视文化

二、文化研究：概念与由来

三、影视文化批评：方法和原则

第一，方法论而非本体论

第二，文化分析而非道德价值评判

第三，意识形态论而非唯意识形态论、狭义的政治意识形态论和泛意识形态论

第一，超越科学主义与人文主义的藩篱

第二，超越“外部批评”与“内部批评”的界限

第三，超越孤立的影像本文，走向“文本间性”和社会文化本文

第四，超越艺术电影与非艺术电影的鸿沟
第五，超越影像文本与批评者之间的鸿沟
导论二：走向一种寓言式意识形态批评
一、艺术作为文化的表象、寓言或症候
二、寓言批评和意识形态批评
1.寓言批评：瓦尔特·本雅明、弗雷德里克·杰姆逊
2.意识形态症候批评和叙事作为社会象征行为：阿尔杜塞、杰姆逊
三、电影的“寓言式”意识形态批评
第一章　世纪之交文化艺术转型整体观
第一节　艺术思潮作为一个整体谱系
第二节　新时期/后新时期文化转型与艺术表征
第三节　新时期/后新时期文化艺术转型的层级和趋势
第二章　转型期影视艺术的话语转换
第一节　第五代导演的沉浮和终结
一、分化趋向之一：向主旋律靠拢
二、分化趋向之二：商业化与主旋律的混合
三、分化趋势之三：走进城市、走向平民、走向平实
四、“后五代”的稳健之路
五、错位与茫然失措
第二节　话语转型的表征
一、主体形象的变迁：从启蒙知识分子到平民和边缘人
二、话语方式的变迁

第三章　“全球化”的语境

第一节　“全球化”悖论：现代化与民族化

一、关于“全球化”

二、全球化与现代化

三、民族化/现代化：悖论与选择

第二节　华语电影：选择与策略

第三节　传统的现代转化：王家卫电影的启示

一、关于写意性

二、结构与视点：时空意识、回旋往复的结构与多视角散点透视

三、人物的写意化：符号化、夸张、变形与倾诉的诗意

四、艺术表现：“乐”、“舞”的趋向

五、寓言化的现实与意蕴的含混性

六、感觉印象化与感性抒情

七、说不完的王家卫

第四节　回到个体与当下：新生代导演的应对与策略

一、回到个体经验的历史和当下

二、从个体自我转向个体“他者”

三、从青年身份焦虑到社会身份认同

四、大胆“模仿”与“拿来”：开放的接受心态

第四章　“现代性”的历程

第一节　“现代性”的复杂含义

一、“现代性”的两面

二、艺术问题“现代性”的悖论与困惑
第二节　第四代导演的现代性问题
一、驳杂与错位：精神内涵层面的现代性追求
二、电影语言的现代性追求及其再审视
三、视觉的启蒙
四、第四代导演的“现代性危机”
五、第四代导演的文化意义——追求审美现代性
第三节　第五代导演的现代性问题
一、民族身份认同与“球籍”的焦虑
二、关于时间的焦虑
三、“视觉启蒙”的延续与视觉造型的强化
四、时间的凝固与现代性理想的退化
五、“第五代”导演与法国新浪潮及欧洲艺术电影、西方现代主义文艺思潮
第四节　第六代导演的现代性问题
一、在“影响的焦虑”中崛起
二、群体构成和谱系寻踪
三、第六代导演电影的审美现代性意义
第五章　“自我”的形象
第一节　影像、主体、自我
一、艺术作为一种自我表现
二、影像的意识形态：银幕作为窗户、画框、梦或镜子

三、主体的命运与自我的姿态

第二节　第四代导演：自我意识的觉醒

第三节　第五代导演：焦虑的主体与自我的放大

第四节　平民自我：自恋与解构的“双刃剑”

第五节　第六代导演：个体主体性的成长

第六章　纪实的“补课”

第一节　第四代导演：纪实美学的初潮

一、新时期纪实美学的觉醒

二、巴赞“纪实美学”：接受与变异

第二节　第五代导演：纪实潮流的中止与转向

一、第五代电影：影像美学与文化寓言

二、张艺谋与宁瀛：纪实的转向

第三节　第六代导演：纪实的“补课”与“救赎”

一、纪实的补课与“救赎”

二、个案分析：张元与贾樟柯

第四节　新纪录运动：“另类”的纪实

一、背景和参照：在多样化的电视纪录潮中

二、新纪录运动：由来与发展

三、新纪录片运动的美学特征与文化意义

四、新纪录片运动代表人物及其作品

第五节　DV运动：影像革命与公共空间的营造

一、DV影像：在高科技与新文化的潮头

二、人文关怀与多元化的影像空间

三、影像革命与公共空间的营造：新纪录片运动的深化与发展

第七章　“家”的寓言

第一节　走不出去的“家”或“铁屋子”

第二节　不同时代的主旋律变奏：从《小城之春》到《黄土地》

一、《小城之春》（费穆，1948）

二、《早春二月》（谢铁骊，1964）

三、《黄土地》（陈凯歌，1984）

第三节　一个圆形叙事结构的叙事分析与文化意味

第四节　奇观与反讽：“家”的寓言与“铁屋子”原型结构的变异

第八章　“媒体”的形象

第一节　媒体的含义

第二节　现代大众媒介的现代性及其悖反

第三节　电影作为一种媒体

第四节　中国电影中媒体的形象

第九章　“摇滚”的姿态

第一节　摇滚的青年文化性

第二节　前奏：第五代电影中的“摇滚”

第三节　摇滚与第六代导演

一、青年群体语言表达和日常生活状态

二、摇滚的意识形态含义

三、后现代时尚与青年文化姿态

第十章　电影的青年文化性
第一节　青年文化性释义
第二节　青年文化性的影像表征
一、身体的舞蹈与感性文化的崛起
二、成长母题与成年仪式
三、自传性、身份认同与“寻找”母题
第三节　青年文化与“青春类型片”
第十一章　电视综艺的文化空间
第一节　电视综艺：界定与形态
第二节　电视综艺：历史与现状
一、参照：国外和港台的电视综艺节目
二、中国电视综艺的发展历程
三、发展中的危机：中国电视综艺的现状与问题
第三节　电视综艺的特性
一、作为综合艺术的综合性
二、作为传播媒介的媒介性
三、由直播性带来的现场感与参与性
四、作为亚艺术品种的艺术性
第四节　电视综艺的多元文化空间
一、原始仪式文化的现代表现
二、中华民族文化本位
三、主流意识形态文化

四、大众文化品格

五、在商业文化与艺术标准的夹缝中

附录一：主要参考文献

附录二：转型期中国影视文化大事编年

后　记

内容提要

本书在世纪之交的广阔文化语境和当下现实背景之下深入论述了中国风云变幻的影视艺术与影视文化现象。对时代文化转型的背景、趋势与表征，对第四、第五、第六代（新生代）导演的成败得失，对新纪录运动、DV运动、电视综艺等重要的影视现象，对中国电影发展的“现代性”问题、“全球化”语境以及策略与应对等学术前沿和热点话题，均做了较为充分深入的论述。

本书致力于对世纪之交的影视艺术与影视文化进行整体把握，在文化、哲学、历史、心理学、美学和艺术学的宏大视野中梳理和考察若干重大的影视现象，提炼并论述了若干重要的主题模式或原型意象。

论著视野较为开阔，资料翔实，立论谨严而大胆，概括性强，学科整合力度较大。

尤为有意义的是，本书提出并实践了一种开放的影视文化研究的方法，力图通过对影像话语的细致分析提出对中国当下文化现实实事求是的有效阐释。

本书具有较高的理论研究价值、学术前沿意义和现实针对性价值，并具有一定的理论研究的方法论意义。

全书不乏独立的理论创见，同时注重宏观与微观相结合，整体的研究紧密结合对具体影视作品细致入微的分析，因而也颇具可读性。

这是一本有特色，有创见，自成格局的理论著作。

导论一：文化与文化研究

一、文化与影视文化

对于几乎无所不在、无所不包、涵盖一切而又极难捉摸的文化，其定义可谓众说纷纭、不胜枚举。正如法国文化学家罗威勒（A. Lawrence Lowell）所说的那样："在这个世界上，没有别的东西比文化更难捉摸。我们不能分析它，因为它的成分无穷无尽；我们不能叙述它，因为它没有固定形状。我们想用文字来范围它的意义，这正像要把空气抓在手里似的；当我们去寻找文化时，它除了不在我们手里之外，它无所不在。"[1] 为了对文化大致做一个能够较为有效地切入本书论述的界定和概括，我们不妨先来看如下几个有一定代表性的界说或定义：

其一是英国人类学家爱德华·伯内特·泰勒（E.Bernall Tylor）的说法：

> 文化，或文明，就其广泛的民族学意义来说，是包括了全部的知识、信仰、艺术、法律、风俗，以及作为社会成员的人所掌握和接受任何其他的才能和习惯的复合体。[2]

其二是英国文化学家雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）的说法：

> 关于文化的当代用法，常见的大致有三个：（1）用来描述知识、精神、美学发展的一般过程；（2）用于指涉一个民族、一个时期、一个团体或整体人类的特定生活方式；（3）用做象征知识，尤其是艺术活动的实践及其成品。[3]

其三是马克思的著名论断（这一论断虽然不是直接给文化下定义，但其实相当有远见地揭示了文化的构成和层次等问题）：

> 人们在自己生活的社会生产中发生的一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适应的生

> 产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形式与之相适应的现实基础。[4]

其四是布洛克（Bullock）与斯特伯拉斯（Stallybrass）在《现代新术语词典》中主张的一种对文化的具有“更大的包容性”和综合性的界定：

> 文化是指一个社群的“社会继承”，包括整个物质的人工制品（工具、武器、房屋、工作、政府办公以及再生产的场所、艺术品等），也包括各种精神产品（符号、思想、信仰、审美知觉、价值等各种系统），还包括一个民族在特定生活条件下以及代代相传的不断发展的各种活动中所创造的特殊行为方式（制度、集体、仪式和社会组织方式等）。[5]

综合上述几个关于文化的定义和界说，我们至少可以得出下述几个基本判断：

首先，文化是包罗万象乃至无所不包的。可以说，上至高雅的精神文化，下至我们熟视无睹的日常生活用品，大到类似于金字塔、长城那样的大型建筑物，小到一件生活器皿、用具，只要是与人有关（为人所创、为人所用甚至为人所感知）的东西都可称为文化。毋庸讳言，我们无往而不在文化的桎梏和牢笼之中，既受惠于它，又受它制约。语言是一种文化，思维、习俗也都是一种文化，最后，我们人本身也是文化的动物。

其次，文化的结构是分层的。就像我们常有所谓硬件、软件之分，文化也有物质文化、精神文化、制度体制文化等的分别。从其他的角度，也可以有固定的（作为文化成果）、动态的（作为文化生成的过程）、显性的与隐性的等等分别。

再次，从艺术在文化结构中的位置和地位来说，艺术作为一种特殊的精神文化现象，既是一种文化，也可象征总体文化，是总体文化的一种精神性的象征。

综上所述，我们不妨把文化理解成一个在结构特征上具有金字塔形状的完整体。在这个完整体中，最底下最实在的是作为经济基础的物质文化；中间则是较为复杂的，介于有形文化与无形文化之间的制度或体制文化；制度或体制文化上面是一般意识形态文化，如知识、政治、法律、经济等社会学科；最上面则是作为特殊的意识形态的艺术、文学、宗教以及人文学科，是一种精神文化。

如果从这个涵盖面比较广并在学术界得到比较多的认同的文化概念来看大文化范畴中的影视文化，我们不难发现，作为文化的一个有机的组成部分，影视文化也是一种范围广阔而繁复，涉及面非常之广的“总体文化事实”（克里斯丁·麦茨语）[6] 或整体。它也涵盖了上述我们粗略分析的文化定义所区分的文化的三个层次：

其一，影视文化首先是一种物质文化。因为它是一种以科学技术为依托为媒介的大工业生产，甚至可以说是一种能够直接进行市场化运作的商品。

其二，影视文化也是一种制度、体制文化。影视机构、电视台、电影的生产、发行、放映、经营、运行、管理，人力资源配置等等，都涉及到这一方面的问题。

其三，影视文化更是一种作为人类精神产品的艺术。与一切艺术的本质一样，影视艺术也是“人本质力量的对象化”，是人主体性的一种自我实现和“认识你自己”的需要的产物。正如法国著名电影理论家巴赞指出的，电影和造型艺术的产生一样，都是出于人类“用形式的永恒去克服岁月流逝的原始需要”。[7] 也正如马克思所说的，“人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身。”因为从根本上说，艺术是人自我意识的象征，是人的全面发展、精神自由和健全人性的内在尺度，是人类之梦的实现，是人从中得以认识自己的一面镜子，是人“自看自”、“认识自己”的方式；它也是现代人的“特殊的行为方式”——一种日常生活方式、一种日常生活的仪式。不仅影视银幕和屏幕世界所映现的是日常现实生活本身抑或是对之的再造、表现、抽象或虚拟，对影视作品的观看行为本身也是一种日常现实生活方式。毫无疑问，影视已经成为“现实一种”，已经成为生活本身。

因此，影视艺术本身就是一种独特的文化形态。从文化形态的角度看，由电影和电视所构成的影视文化本身就是一种涉及到社会学、心理学、美学、艺术和艺术学、传播学等多种社会科学和人文学科的综合性文化。从文化价值取向的角度看，影视艺术体现了高雅艺术和大众通俗艺术的综合。从影视视像传播的独特性和受众面的驳杂和几乎

无所不包的角度看，影视艺术拥有最广泛驳杂的受众群体，也可以说体现了各个不同文化阶层、族类、群体、性别、年龄的综合，因此，在现代社会，影视艺术这一现代艺术成为了一种新的“公众话语空间” [8] 。

不仅如此，影视文化还引发了人类文明发展史上一场具有某种革命性意义的“文化革命”。

据说，卢米埃尔兄弟第一次放映电影短片《火车进站》时，当银幕上一列火车从远处驶来的时候，座位中有的观众竟然吓得惊叫而离席逃跑。这在今天我们看来简直是可笑至极。但我们完全可以想像得到：人类在有史以来第一次面对银幕上活动起来的影像时会产生怎样的震撼感。

高尔基曾记叙了他第一次看电影时的新鲜感和当时的激动心情：

> 突然，不知什么地方，有什么东西发出喀嚓喀嚓的声响，画面在抖动，你简直不相信自己的眼睛。一辆辆马车从银幕上径直向我们驰来，行人在走动，孩子们在同狗玩耍，树叶在颤动，骑自行车的人急驶而来——所有这一切都是从画面深处的不知什么地方出现的。它们迅速移动，接近画面边框，从画面消失，或是从画面边框出现，走向画面深处，逐渐变小，一个接着一个地消失在建筑物拐角的后面，消失在道路的尽头——突然之间——它消失了。我们眼前呈现宽阔的黑框里一块白色幕布。看来上面什么也没有。但是，不知什么人，仍诱使你去想像刚才似乎看到的东西——不过仅仅是一会儿工夫。随后，不知怎的，你隐约觉得惊心动魄。 [9]

电影理论家贝拉·巴拉兹指出：“电影艺术的诞生不仅创造了新的艺术作品，而且使人类获得了一种新的能力，用以感受和理解这种新的艺术。” [10] 因此，电影不仅仅是艺术，而且还是一种文化，一种深刻地影响了人类历史的现代的、新型的文化。“电影艺术的产生增强了人

的理解能力，因而揭开了人类文化历史的新的一页。正如音乐的影响促进了人类听音乐和理解音乐的能力，电影艺术的丰富内容也促进了人类欣赏和理解影片的能力——我们不仅亲眼看到了一种新艺术的发展，而且看到了一种新的理解能力和一种新的文化在群众中的发展。”[11]

从某种角度看，文化中至少可以有印刷文化（书写文化）和影像文化（视觉文化）的区分。影像文化以影像为基本的传达单位或媒介，印刷文化则以语言文字为传达媒介。就此而言，影像文化的产生是人类文化史上自从语言、文字和印刷术产生以来一次划时代的文化革命。

19世纪末以来，摄影艺术、电影艺术等新兴艺术的崛起，从根本上改变了现代人的认知方式和审美快感方式。毫无疑问，影像艺术能以直接而强烈的感官刺激效果立体地诉诸于现代人的感觉器官，较之绘画完全不同。我们看到的绘画作品不是现实本身，而在摄影、电影、电视中，我们所看到的却既是“现实”又不是现实本身（其实只是现实的影像，也有称之为“类像”或“仿像”）[12]。但就是这种只是“具有一种虚假的真实”的影像，却能非常神奇地为观众制造出一种具体形象，仿佛如临其境的真实性感觉效果（尽管其实质只是一种假象和幻觉）。

用手指触一下快门就使人能够不受时间限制地把一个时间固定下来的照相机，是影像艺术在20世纪崛起的一个重要的先驱和预兆。德国学者本雅明指出：“照相赋予瞬间一种追忆的震惊，这类触觉经验与视觉经验联合在一起，就像报纸的广告版或大城市交通给人的感觉一样。在这种来往的车辆行人中穿行，把个体卷进了一系列的惊恐与碰撞之中。在危险的穿越中，神经紧张的刺激急速地接二连三地通过体内……”[13] 在此基础上发展起来的电影艺术更是创造了一个感官与实物当面接触的幻觉，摄影机通过镜头和焦距的巧妙转换，通过对观众观看方式和距离的模拟，使观众始终处于“目击者”的位置和当下此时的感觉。观众的身心仿佛无需太多的现场想像就身不由己地直接卷进了事件的时间和空间。正如弗雷德里克·杰姆逊所说：“距离感正是由于摄影形象和电影的出现而逐渐消失的。”[14]

贝拉·巴拉兹从电影观众心理学的角度分析过这一问题。他首先比较了电影与作为古老艺术门类的戏剧的不同：戏剧的第一个原则是观众可以看到演出的整个场面，始终能看到整个舞台空间；第二个原则是观众与舞台的距离是不变的；第三个原则是观众的视角是不变的。电影的原则却与此根本不同：观众与银幕的物理距离和视角虽是不变的，但由于摄影机镜头的焦点、拍摄角度、镜头连接等的变化，使得观众的心理视角和距离变化无常，甚至在一种幻觉中可以完全与摄影机的

镜头合二为一。这样一来，距离感反倒消失了。因而，他进一步明确指出："好莱坞发明了一种新艺术，它根本不考虑艺术作品本身有完整结构的原则，它不仅消除了观众与艺术作品之间的距离，而且还有意识地在观众头脑里创造一种幻觉，使他们感到仿佛亲身参与了在电影的虚幻空间里所发生的剧情……电影使欣赏者和艺术作品之间的永恒的距离在电影观众的意识中完全消失，而随着外在距离的消失，同时也消除了这两者之间的内在距离。"[15]

电视的出现使影像艺术的直接性更进了一步。当观看电影或是读报纸时，观众看到的视觉形象仍然表现出一种"他性"（弗雷德里克·杰姆逊理论术语）[16]，也就是说，观众仍会觉得事情发生在外界，和自己没有直接联系。但是同样的信息在电视屏幕上出现时，便失去了这种"他性"，因为电视是我们家庭私有财产的一部分，它安放在自己家里，有时又像一个我们须臾不能离开的家庭成员。它加入了观众的生活，使观众觉得屏幕上出现的形象也属于自己。因此，"在电视这一媒介中，所有其他媒介中所含有的与另一现实的距离感完全消失了"。[17] 无疑，距离感的消失使得艺术接受中以往类似于镜像、画框、博物馆、展览厅等加之于艺术作品的那种光环（也即一种审美的"陌生化"效果）消失了，审美静观的距离也被打破了。相应地，接受者的接受态度也发生了根本性的变化，参与成为必要条件。

究其实，眼睛是人的一种重要的感觉器官，是人接受外部信息（文化传播）的重要渠道，而视觉则是人类最基本的一种感觉。据统计，在人类的所有感觉活动中，视觉占了87%。古希腊哲学家赫拉克利特曾说过："眼睛是比耳朵更精确的证人。"在古希腊语中，"我看见"的意思就是"我知道"。英国著名的艺术理论家伯格则指出，"看先于词语。孩子在能够言说之前就已经看和辨认了"。然而，随着文明的发展或个体的"长大成人"，以理性化的逻辑性语言思维为重要标志的语言文化高度发展，就逐渐掩盖或钝化了人的几乎与生俱来的视觉思维的能力。

因此，诚如美国文化理论家丹尼尔·贝尔曾指出的："当代文化正在变成一种视觉文化而不是一种印刷文化，这是千真万确的事实。"[18] 由影视文化而引发的这场视觉文化革命的意义是异常深刻的。在这两种文化的背后，根本上是感知方式和思维方式的不同。因为："印刷不仅强调认识性和象征性的东西，而且更重要的是强调了概念思维的必要方式。视觉媒介——我这里指的是电影和电视——则把它们的速度强加给了观众。由于强调形象，而不是强调词语，引起的不是概念化而是戏剧化。"[19]

从传播学的角度看，视觉文化或影像文化的崛起也标志着一次人类文

化传播方式的革命性变化。影像作为一种能记录、保存、传播信息和文化的重要手段，同样发挥了人类文明史上语言文字所曾经起到过的作用。而且，人类传播方式的变化在不断地“加速进行”：“从语言到文字，几万年；从文字到印刷，几千年；从印刷到电影和广播，400年；从第一次试验电视到从月球播回实况电视，50年。下一步是什么？某些新形式媒介正在地平线上出现——十分清楚的是，我们正在进入一个信息时代。”[20]

毋庸置疑，这个信息时代的革命正是以影像文化的产生为根本标志的。

二、文化研究：概念与由来

文化研究，是人文科学自20世纪中后期以来的一个重要转向。经过多年的文化批评实践，以20世纪60年代初在伯明翰大学设立“当代文化研究中心”这一“学术机构化和学院化”的事件为标志，“从此，文化研究作为一个准学科（sub-discipline）和跨学科的理论话语（interdisciplinary critical discourse）而崛起于当代文化学术界，并在关于后现代主义和后殖民主义讨论衰落之时迅速占据了主导地位”。[21]

从西方来看，文化研究大致经历了如下几个阶段的“理论旅行”：

文化研究最初渊源于20世纪60年代法国结构主义文化思潮。结构主义认为文化即一系列的实践，而对这些事件的规则或程式加以描述和研究则构成文化研究的重要内容。如著名文论家罗兰·巴特的《神话论文集》（Mythologies，1957），就对诸如服装、摔跤、汽车及洗涤用品的广告、法国葡萄酒等“神话般”的文化现象进行了分析和解读。“巴特调查了各种文化实践，从高雅文学到流行时装和食品。他的例证促进了对各种文化形象的内涵进行解读，并对社会如何促成文化独特的建构进行分析。”[22]

接着是英国的马克思主义文化理论和英国伯明翰学派对通俗的工人阶级文化的再发现的努力。雷蒙德·威廉斯的《文化与社会》（CultureandSociety，1957）、理查德·霍格特（Richard Hoggart）的《有文化的用处》（The Use of Literacy，1957），均为文化研究的代表作。此外，佩里·安德森主编的《新左派评论》（TheNewLeft Review）杂志以及著名马克思主义文论家特里·伊格尔顿的著述，也对英国文化研究的发展起到过很大的作用。

此后则是美国的理论融合与发挥，包括作为跨学科的文化研究、多元文化研究、后殖民理论及其表意实践、“东方主义”和文化霸权主义批判、第三世界文化研究、关于公共空间的讨论、族裔和民族身份研究、以研究女性批评和写作话语为主的性别研究、影视传媒生产和消费的大众传媒研究等等。

著名理论家如弗雷德里克·杰姆逊、爱德华·萨伊德、佳亚特里·斯皮瓦克、希利斯·米勒等，都是一些重要的代表性人物。

最后则是理论继续“旅行”、“出口”，而第三世界又在全球化和现代化的进程中具备了适合于进行文化研究的批评实践的文化土壤。随后，兴起了方兴未艾的亚太地区的文化研究实践，当然这之中也包括中国学者的努力在内。

就中国目前文化研究的实际来看，目下越来越走向开放的文化研究无疑更多是以大众通俗文化现象为对象的，如时尚、酒吧、咖啡屋、网吧、娱乐休闲方式[23]等等。虽则如是，本专著主要仍然以兼具雅文化高雅艺术和通俗化大众文化性质的影视艺术为对象。笔者相信，这一研究对象具有相当的广延性，它的生成是由多种文化因素“多元决定”[24]而成的，因而对之的研究有可能既反映了普通大众的无意识，成为普通民众的意识形态表述，也可能从中“质疑”（路易·阿尔杜塞术语）主流意识形态、知识分子精英意识形态的有意或无意、自觉或不自觉的意识形态渗透和建构。我认为这一对象能够融合或兼顾文化研究的两个最重要的研究向度：“一种要复苏通俗文化，使其成为人民的表述，或者为边缘群体的文化扬声；另一种是对大众文化的研究，认为它是一种意识形态的强压，形成了压制性的意识形态。另一方面，又有一种强大的推动力要表明人民是如何被文化力量控制操纵的。人民在多大程度上是被文化形式和文化实践建构的主体，从而可以称他们为具有某种愿望或者价值观的人，或对此表示‘质疑’。”[25]也就是说，通过对中国新时期以来影视艺术文化的话语变迁和重要现象的研究，可以深入透析在丰富驳杂的文化现象的艺术表意方式背后的意识形态意义，梳理并呈现这些现象背后的多元合力，窥探这些现象背后的个人主体与群体主体的文化心态、集体无意识或个体无意识的升沉流变和此消彼长，从而为这个变动不居的世纪之交“立此存照”，提供一份意味深长的，具有“文化编年”意味的文化地形图。当然，也力图在研究中葆有足够的人文主义向度和社会批判意识。

毫无疑问，在这本专著中力图实践的文化研究和文化批评，体现了我个人对丰富复杂、多姿多彩的中国文化现实的关注和理论介入。因而我们的文化研究的宗旨，正如戴锦华所设想的那样，“我们借重文化研究的名字，并借助某些英美、澳大利亚和其他亚洲国家文化研究的

理论与经验，更重要的是尝试广泛涉猎90年代当代文化现象——不是依据既存的文化研究（或曰文化评论）理论，亦非试图以中国文化现象印证西方文化理论，而是努力对丰富而复杂的中国当代文化做出我们的解答。”[26]

三、影视文化批评：方法和原则

从本书较为特定的文化研究的对象看，就像长篇叙事性小说因其宏观性、整体性、时空综合性等特点而能够成为一个时代的“镜子”（作者则成为“书记官”）或“史诗”一样，电影也是最适合于进行具有总体性和宏观性特征的文化批评实践的艺术样式。正如法国著名电影理论家克里斯丁·麦兹所言：“人们通常称作‘电影’的东西，在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会文化现象，一种在毛斯的意义上的‘总体社会事实’，有如人们所说，它包括有重要的经济与财力问题。它是一种涉及许多方面的整体。”[27] 事实上，电影作为一种人类认识世界和掌握世界的独特方式，与其他艺术一样（甚至比其他艺术更胜一筹），不同于马克思所归纳的诸如科学的、宗教的和伦理的等等认识世界和掌握世界的方式[28]。它不是分析性的、一维性的，而是具有一种以活生生的人为中心，因而涉及或映射了人类社会生活、历史文化的方方面面的整体性的特点，是感性与理性、物质与精神的高度融合与统一。

事实上，在中国，早在20世纪80年代中后期就曾经涌现过一股电影文化批评的潮流。而进入20世纪90年代以来，中国电影文化批评的衰落则是有着极为复杂的原因的。就80年代中后期电影文化批评热的情况来说，当时的文化批评实践还难免有夹生之嫌，也有着泛意识形态化的趋势。从取得批评实绩的实例看，操持西方文化批评武器对中国电影进行阐释，最为顺手也最能给人以耳目一新之感的，正是对那些潜隐着浓厚的或狭义的政治意识形态内涵的影片（如《早春二月》、《青春之歌》、《红旗谱》、《农奴》、《红色娘子军》、《芙蓉镇》、《天云山传奇》等）的读解。但随着市场化趋势和商业化逻辑的进一步强化，意识形态的渐趋淡化（当然永远也不会消失），有些“武器”用起来似乎有点言过其实、大而无当了。这也说明，中国电影批评自身发展的内在逻辑也期待着一种对先行者有所超越的，“走向开放”的电影文化批评。

自20世纪90年代以来，西方文化界和文论界出现了一股声势浩大的，把后现代时期的一切边缘话语都纳入其保护伞之下的文化批评和文化研究的浪潮。与之互为呼应，国内学人也开始重新阐扬文化批评。因

而，在我看来，当此之际重提或者说来倡扬电影领域的文化批评，无疑是在更为沉稳从容而宏阔的文化视野之上的顺应时世之举。无论就话语与语境的适切，还是就学理发展的内在要求和必然趋势来说，都是如此。

要考察电影文化批评，先得审视一下通行于当下学术界的对文化批评的看法。应该说，电影文化批评的个性特征总是内在于文化批评的共性特征之中的。一般说来，文化批评或文化研究有广义和狭义两种含义。广义的文化批评系指对与市场经济、大工业化生产方式紧密联系的，包括文化理论本身、大众消费文化、大众传播媒介等等在内的种种文化现象的研究。狭义的文化批评则是指把种种电影、文学、艺术的批评范围扩大，把各种艺术现象置于广阔的文化语境之中来考察研究。

而在这里，我以为广义、狭义二者是可以统一的。也就是说，我们所悬拟的电影文化批评，既是将种种电影文本置于多元文化背景中，用各种有效的文化批评方法进行多角度的阐释，也是力图把电影视为一种开放性的（不再局限于纯影像性文本），与市场经济、工业生产方式密切相关的大众文化现象（不仅仅局限于纯艺术电影）而进行文化研究和文化批评。就中国电影事业的发展进程而言，在已经入关的新世纪之初来谈论作为大众传播媒体和大众消费文化现象的电影，无疑比之于80年代超前性地来谈要现实得多。

影视文化研究应当首先确立几个必要的原则或前提。

第一，方法论而非本体论

毋庸讳言，文化研究首先是一个从西方进入我国的“他者”话语，尽管它的兴起必然要以我们文化现实的内在需求为必要条件。因而我们无可避免地有一个如何对待作为他者话语的种种西方文化批评理论学说的问题。

在我看来，武器的批判不能代替本体的批判，而方法在一定程度上则是可以与本体剥离的。因而，我们必须充分考虑到种种理论话语产生和适用的语境。毋庸讳言，虽然我们今天是处于一个日益“全球化”的语境中，但具体到影片的生产、流通、接受，特别是意识形态发挥影响和作用的方式与途径还是有着一些明显不同的特点。因此，我们应该试图与西方的种种文化批评理论建立起一种全新的关系：一种批判性和对话式的关系。我们不能把西方的文化理论看做“放之四海而皆

准”的教条，相反，而应视作一种在一定的适用范围之内的话语系统，视作特定文化和历史条件下的产物，视作在构建我们的电影文化批评的理论体系时一种可能的思想资源和方法论原则。“对话”，意味着“永恒地未完成或不可完成”（巴赫金语）。我们正应该在一种永远处于“未完成”状态和始终进行驳诘、质疑、自省的“对话”的姿态中进行我们的理论建构。

第二，文化分析而非道德价值评判

文化是一种社会总体现实，对文化现实的分析必然带有独特的人文知识分子的立场。但这并不是简单的，非此即彼的道德价值评判，特别是不能不顾及社会文化语境的差异而照搬西方马克思主义对大众文化的毫无保留的批判（我们对批判的理论也应持批判的立场）。事实上，就中国的大众文化来说，它在中国的现代化进程中仍然起着一种无法替代的进步作用。它承担的恰恰是20世纪以来由精英知识分子“铁肩担道义”式承担的“民主”、“科学”、“启蒙”的使命。当然，以前是通过接受者范围极受限制的“纯文艺”的“小众化”，是效果极为有限的“自上而下”（所以在那个时代，很多人是不屑于文艺救国，从而走上实业救国或武装起义“枪杆子里面出政权”的道路）。现在则是“自下而上”，真正从知识分子主观上的“化大众”进入了名副其实的成为既成事实的“大众化”。

与知识分子一直掌握着至高无上的话语权力的高雅艺术相比，天生具有平民精神、商业价值和大众传播媒介特性的影视艺术，恰恰以其“无可避免的多重性”、丰富多样的结构和魅力为广大平民观众提供参与的机会，成为彻底开放和民主的，能够产生多重意义和舆论导向的公众空间。正如克鲁格所指出的那样：“由于电影要求想像的介入和争辩，它成为启蒙的训练场，也成为基础广大的，自愿结合的汇集地。这种人际关系便是通向启蒙的最佳途径。”[29]

第三，意识形态论而非唯意识形态论、狭义的政治意识形态论和泛意识形态论

意识形态是文化批评的一个核心范畴。就意识形态是人类依附于他们真实的生存条件的一种无意识的或想像的关系而言，意识形态当然可以说是无处不在的。然而，原初意义上的意识形态的内涵就是广义的，至少不限于狭义的政治意识形态。正如伊格尔顿在《批评与意识

形态》[30]中指出的："意识形态远不只是一些自觉的政治信念和阶级观点，而是构成个人生活经验的内心图画的变化着的表象，是与体验中的生活不可分离的审美的、宗教的、法律的意识过程。"因此，电影的意识形态批评旨在通过本文所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境，并进而在这种关系中探讨作为主体的人的位置。也就是说，意识形态仅仅是手段而非最终目的。因此我们的辩证立场应该是：意识形态论而非唯意识形态论、狭义的政治意识形态论和泛意识形态论。

此外，有着复杂的现实背景和丰厚的理论资源的，开放的影视文化批评，理所当然应该在更为深广厚实的基础上有着更为宏阔的视界。它还应当是一种面向现实和所有理论资源的开放，是对现有理论实践的超越。

在我看来，理想的影视文化批评应该努力实践如下几种"超越"。

第一，超越科学主义与人文主义的藩篱

科学主义与人文主义是人类思维方式上一对著名的"二元对立"，在这两大基本的方法论系统的属下，各自汇聚了众多理论学说和流派。从方法论特征上来说，科学主义一般强调科学立场和理性精神，尊重客体的客观存在性，并对对象进行细致、精微、谨严、周整的考察；人文主义更为注重人的主体性，致力于对于客体对象的主体超越。

进入20世纪以来，不少哲学派别在方法论上都力图实施对这二者的融合与超越。如胡塞尔的现象学哲学，就既批判人文主义"用纯主体的心理过程来研究数学和逻辑，否认真理的客观性和可知性"，又批判科学主义"没有发现作为意义创造者的人的努力"[31]，因而主张用理智、直观的方法返回内部纯粹意识世界去寻找知识的客观基础。其他如美学文艺学中的阅读现象学、符号学美学等，都有类似特点。

在各种各样的西方电影理论中，大致上也可相应从方法论的角度区分为科学主义方法、人文主义方法和力图超越的"第三条道路"。无疑，现代电影理论在总体上具有浓厚的科学主义色彩，而且，正是科学主义的大幅度介入从根本上促使传统的经典电影理论向现代电影理论转化，并使得电影理论在理论学科的意义上确立了自己的地位。但科学主义如果不是与人文主义有机地结合起来，就可能会走向偏颇。这在某些完全移用现代语言学理论，几乎把电影的结构等同于语言符号的语法构成的电影符号学等理论学说那里，就不无此类偏颇的例子。

在我看来，广泛借鉴结构语言学、精神分析学、意识形态批评和女权主义等批评方法，从影像符号、叙事结构等形式维度入手而致力于追寻“形式的意识形态”，探究结构后面的深层心理内涵和文化意味的批评，走的正是一种综合并试图超越科学主义与人文主义的对立的“第三条道路”。

第二，超越“外部批评”与“内部批评”的界限

美国文论家韦勒克和沃伦在他们著名的《文学理论》[32]中，曾做了一个关于文学的“外部研究”和“内部研究”的影响深远的区分。所谓“外部研究”是指对文学所做的“文学和传记”、“文学和心理学”、“文学和社会”、“文学和思想”、“文学和其他艺术”等的研究；所谓的“内部研究”指对文学所做的关于“文学作品的存在方式”、“文体和文体学”、“文学的类型”以及文学作品形式中细到“意象”、“隐喻”、“节奏和格律”等的研究。这一区分就针对以往机械反映论所做的必要的纠正而言，无疑意义深远。然而客观地说，所谓内部外部的区分也是相对而言的。

艺术具有一种认识现实的整体性特征，即是说，就此而言，更没有所谓“内部”、“外部”的天然鸿沟。巴赫金在论及文艺现象（包括艺术作品）的整体性特征时曾说过：“每一种文艺现象，如同任何意识形态现象一样，同时既是从外部，也是从内部决定的——从外部决定的同时，它也从内部决定，因为外在因素正是把它作为具有独特性同整体文学情况发生联系（而不是联系之外）的文学作品来决定的。这样，内在的东西原来是外在的，反之亦然。”[33]

因而，在这里我们悬拟所谓的“超越”，是力图通过对电影的镜头、画面、叙事结构等的错位，叙事的缝隙等形式因素的“细读”式的分析着手，探入对形式背后的文化精神、民族性格、国家神话、意识形态内涵的揭示。也就是说，我们决不止于为形式而形式，形式也绝不仅仅只是形式。这正应了老黑格尔那句关于形式和内容的绕口令式的名言：“形式非它，即内容之回转到形式；内容非它，即形式之回转到内容。”

第三，超越孤立的影像本文，走向“文本间性”和社会文化本文

伊格尔顿在《批评与意识形态》中指出：“（艺术）文本不是一种自

足的封闭的‘有机’本体，而是意识形态发生作用的一个动态和开放的表意过程。”[34] 因此，文学或艺术特殊的意识形态的真实性与其说是它“反映”或“再现”了现实和历史的存在，不如说它的生产（包括艺术家主体的生产和接受者个人的或社会化的再生产）本身就是意识形态的产生过程。正是在这个意义上，展示了某种历史的真实。因而，超越孤立的影像本文，必然意味着：一是把影像本文看做一种“文本间性”，也就是说其意义的生成须置于与其他文本的比照和互现中去实现；二是把影像的世界与社会/文化的世界（大文本）平行对照，进而发现它们之间的互动关系，其中的裂隙与缝合处，发现从社会文化文本到影像文本的种种复杂机制与动因，探究种种来自于主体的、意识形态的、观众心理的“多元合力”，就像新历史主义者主张的那样，“文学与非文学‘本文’之间没有界限，彼此间不间断地流通往来，”[35] 因而要探索“文学本文周围的社会存在和文学本文中的社会存在”（斯蒂芬·葛林伯雷语）[36] ，我们尤其要关注影像文本为什么要虚拟或歪曲现实，在这一叙述历史的过程中，影像文本有意无意掩盖了什么，历史之手又是如何起作用的。

走向“文本间性”和社会历史文本，也必然意味着在具体研究中对共时性分析维度和历时性分析维度的超越。弗雷德里克·杰姆逊曾强调文化批评应该“重新把文本和分析过程向历史趋势开放”。“惟有以这种发展或类似的东西为代价，共时分析和历史意识、结构和自我意识、语言和历史这些孪生的、明显无法比较的要求才可能得到调和。”[37]

第四，超越艺术电影与非艺术电影的鸿沟

在世界电影史上，早在1910年，意大利的卡努杜就曾非常敏锐地把仍然没有完全从“杂耍”的待遇中摆脱并独立出来的电影列为继音乐、诗歌（文学）、舞蹈、建筑、绘画、雕塑之后的，综合了时间艺术与空间艺术的“第七艺术”，并进而主张电影摈弃商业性追求，走纯艺术的道路。然而，作为综合艺术的电影，其特性也无疑具有“多元决定”的复杂性特点。电影不仅是一门艺术，也是一种商品——自然，还可以从其他角度，把电影看做一种大众传媒、一种新型的文化、一种大工业生产、一种意识形态国家机器等。从商业的角度说，电影艺术在接受之维必然有一个作为商品的生产、流通和消费的诸多环节和问题。少了这一环节，电影无法传播和流通，自然也就谈不上电影艺术的真正完成。

长期以来，电影的发展中存在着艺术电影与非艺术电影的对立。从艺术发展丰富多元的角度考虑，我们赞同这两类电影共存互补。但从批

评的视域看，应该说这二者之间不存在着无法逾越的鸿沟。因为从文化批评的角度看，无论艺术电影还是非艺术电影都是有着丰富的意识形态内涵的文化符号，都是社会象征性文本。

第五，超越影像文本与批评者之间的鸿沟

就世界范围内文学艺术批评的历史与现状来看，进入20世纪以来，一种明显的趋向是批评越来越学术化和理论化，逐渐获得了自己的独立性的地位。批评不再只是创作的可有可无的附庸和注释，而是发展成为一门自足的人文学科。这无疑是现代文化史上一个重要的，不以人的主观意志为转移的转折。

这种现象正如有论者在谈到罗兰·巴尔特的意义时说的："这是人类文化发展史上一个有战略意义的转折，19世纪的文学思想家主要是以小说形式直接谈论或间接暗示个人思想认识的小说家，20世纪的文学思想家则主要是批评家和文学研究者。结果，文学思想分析的功能渐渐从百科全书式的小说形式中分化出来。一二百年来曾强烈打动过一代代知识分子的19世纪小说中的心理、社会、人生分析的光彩，20世纪以来开始被文学和其他人文科学的专深分析所遮掩。"[38] 在我看来，在电影批评领域，情况也是大致如此。电影不但与那种表现"总体社会事实"的整体性与史诗性追求的小说（特别是长篇小说）有很多共性，而且作为一门"第七艺术"，它的理论思索几乎从来都是超前于实践或至少是与实践并驾齐驱的。

用一个不太确切的类比来说，就像影像世界是与现实世界构成平行关系一样，影像与批评者之间也应该是一种平等的、"共谋"的关系，而非依附与被依附的关系。

总的说来，我们的批评方法和原则应该是一种综合的、灵活的、超越性的研究。在这里，我们不妨提出一种"开放的文化批评"的方法、原则或立场。这种方法对所有影视理论和批评方法均采取开放的、"拿来主义"的立场，并且力图把对影视的形式的、本文的、语言的、美学的、艺术的批评与社会的、文化的、道德的、意识形态的批评等等有机地结合起来，尤其是通过对一种"形式的意识形态"的分析，在形式/内容、外部研究/内部研究的二元对立之间有所结合与超越。具体而言，这是一种广泛借鉴结构语言学、精神分析学、意识形态批评和女权主义等批评方法，从影像风格、符号特征、叙事特征、镜头场面、结构视角等形式维度入手而致力于追寻"形式的意识形态"的方法，是对结构后面的深层心理内涵和文化意味的批评。这种批评试图

通过对电影的镜头、画面、结构的错位，叙事的缝隙等形式因素的“细读”式分析着手，探入对形式背后的文化精神、民族性格、国家神话、意识形态内涵的揭示。

所以，在最终的意义上，或者说在一种理想化的期待视野中，我们所悬拟的电影文化研究是一种开放的批评话语场。它不是任何一种单一的方法或批评流派，而是对现有所有可能的方法与流派的综合；它也并不意味着批评上的任何一种单一的立场，而是对现有所有单一立场的超越。

因而实际上，本文所论述的种种“原则”或“超越”只是代表了笔者的一种愿望的极致，一种理想的边限。当然，这至少也代表了我们对自身理论立场和文化处境的一种必要的反思，一种切实的努力。

【注释】

[1] 〔法〕罗威勒：《中国文化的展望》，第26页，中国和平出版社，1988。

[2] 〔英〕爱德华·伯内特·泰勒：《原始文化》，第1页，上海文艺出版社，1992。

[3] R.Williams，p.90，Keywords，London：Fontana，1983.

[4] 马克思：《〈政治经济学批判〉序言》，《马克思恩格斯选集》（第二卷），第82页，人民出版社，1972。

[5] Bullock，A.Stallybrass，O.（eds）The Fontana Dictionary of Modern Thought. London：Fontana，1982.转引自周宪《中国当代审美文化研究》，第3页，北京大学出版社，1997。

[6] 著名法国电影理论家克里斯丁·麦茨曾说过："人们通常称作'电影'的东西，在我看来实际上是一种范围广阔而繁复的社会文化现象，一种……'总体社会事实'。"转引自李幼蒸《当代西方电影美学思想》，第1—2页，中国社会科学出版社，1986。

[7] 〔法〕安德烈·巴赞：《电影是什么？》，第7页，中国电影出版社，1988。

[8] 德国著名文化研究学者克鲁格在论述电影时为了强调庶民观众的主体能动作用而强调了电影作为一种现代"公众文化空间"的作用，他把电影比喻为一种"建筑工地"在建筑工地上，不同的话语交汇冲突，形成了巴尔特所说的"多重意义"。正是电影文本的这种"无可避免的多重性"使得它能"以其丰富多样的结构和魅力，为观众提供参与的机会，成为彻底开放和民主的公众空间中的一种运作范型。由于这种空间需要想像的介入和争辩，它成为基础广大的、志愿结合的汇集地。从而形成舆论性的公众话语"。"它成为启蒙的训练场，也成为基础广大的、自愿结合的汇集地。这种人际关系便是通向启蒙的最佳途径。"（转引自徐贲《走向后现代与后殖民》，第281页，中国社会科学出版社，1996）

[9] 转引自张凤铸主编：《影视艺术前沿——影视本体和走向论》，第34—35页，中国广播电视出版社，1999。

[10] 〔匈〕贝拉·巴拉兹：《电影美学》，第18、19页，中国电影出版社，1986。

[11] 〔匈〕贝拉·巴拉兹：《电影美学》，第18、19页，中国电影出版社，1986。

[12] “类像”或“仿像”（simulacra）是法国著名社会学家波德里亚提出的重要概念。波德里亚认为，“类像”或“仿像”以一种比现实更加真实的“超现实”方式生产“现实”和人们对现实的“经验”，最终取消并取代现实。（参见周宪《中国当代审美文化研究》，第127页，北京大学出版社，1997）

[13] 〔德〕本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，第146页，三联书店，1989。

[14] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第192页，陕西师范大学出版社，1986。

[15] 〔匈〕巴拉兹：《电影美学》，第15—16页，中国电影出版社，1982。

[16] 参见〔美〕弗雷德里克·杰姆逊《后现代主义与文化理论》，第191—192页，陕西师范大学出版社，1986。

[17] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第192页，陕西师范大学出版社，1986。

[18] 〔美〕丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，第156页，三联书店，1989。

[19] 〔美〕丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，第157页，三联书店，1989。

[20] 〔美〕威尔伯·施拉姆、威廉·波特：《传播学概论》，第19页，新华出版社，1984。

[21] 王宁：《文化研究的历史和现状：西方与中国》，《文化研究》（第1辑），第69页，天津社会科学出版社，2000。

[22] 〔美〕乔纳森·卡勒：《当代学术入门——文学理论》，第47页，辽宁教育出版社，1998。

[23] 近年来国内学术界实践开放的文化研究的一些成果，可参见李陀主编的“大众文化批评丛书”（江苏人民出版社）中的《双重视域》、《上海酒吧》、《隐形书写》等专著以及王岳川的《中国镜像》（中央编译出版社，2001）、孟繁华的《众神狂欢——世纪之交的中国文化现象》（中央编译出版社，2003）等。

[24] “多元决定”（Overdetermination）的概念系由法国著名理论家阿尔杜塞提出，他试图以此重新理解因果律。也就是说，任何文化现象的产生，都有不止一个原因，因此文化现象或历史现象都是一种“多元决定”的现象。参见杰姆逊《后现代主义与文化理论》，第64页，陕西师范大学出版社，1986。

[25] 〔美〕乔纳森·卡勒：《当代学术入门——文学理论》，第47页，辽宁教育出版社，牛津大学出版社，1998。

[26] 戴锦华：《隐形书写》，第7页，江苏人民出版社，1999。

[27] 转引自李幼蒸：《当代西方电影美学思想》，第1—2页，中国社会科学出版社，1986。

[28] 马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中曾经指出艺术是人类掌握世界的一种特殊方式。他认为，在人与世界的各种各样的关系中，在人对现实的精神掌握关系中，有：理论关系即用理论的方式掌握世界的精神活动，包括社会科学与自然科学；宗教关系即用宗教的方式掌握世界的精神活动，包括宗教神学、宗教意识和活动等；“实践——精神关系”即以伦理性或意志性的精神活动，包括道德意识、伦理观念等；还有就是艺术——艺术地审美地认识和改造世界的人类精神生产活动。（《马克思恩格斯选集》/第2卷，人民出版社，1995）

[29] 克鲁格语，转引自徐贲：《走向后现代与后殖民》，第281页，中国社会科学出版社，1996。

[30] 〔英〕伊格尔顿：《历史中的政治、哲学、爱欲》，中国社会科学出版社，1999。

[31] 〔德〕胡塞尔：《现象学的观念》，第59页，上海译文出版社，1985。

[32] 〔美〕韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店，1984。

[33] 〔前苏〕巴赫金：《文学中的形式主义方法》，第25页，漓江出版社，1988。

[34] 〔英〕伊格尔顿：《历史中的政治、哲学、爱欲》，中国社会科学出版社，1999。

[35] 英国学者阿兰·穆威瑟所总结的许多新历史主义者都恪守的五个假设之一。转引自张京媛：《新历史主义与文学批评》前言，第8页，北京大学出版社，1993。

[36] 转引自张京媛：《新历史主义与文学批评》前言，第5页，北京大学出版社，1993。

[37] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》，第216页，中国社会科学出版社，1999。

[38] 李幼蒸：《卡勒尔著〈罗兰·巴尔特〉中译本序》，文见《罗兰·巴尔特》，第2页，三联书店，1985。

导论二：走向一种寓言式意识形态批评

通过我们在“导论一”中对文化的有关释义，在“导论二”中我们将继续探讨作为一种特殊的意识形态的艺术和影视艺术在文化结构中的位置以及由于这种特殊的结构关系而应该确立的与之相应的研究批评方法。

一、艺术作为文化的表象、寓言或症候

在我看来，艺术与经济基础之间构成的是一种“大地和云霓”的关系。也就是说，无论艺术的云霓如何千变万化、瞬息万变，其变化之最终原因还在于大地。

在由人类社会生活过程的各个要素和各个方面的总和构成的社会文化结构中，艺术属于建立在经济基础之上的上层建筑中的一般意识形态。然而，艺术与包括经济、政治、法律等在内的一般意识形态又有很大的不同。艺术又是一种特殊的意识形态，是一种远离经济基础的特殊的意识形态。按马克思主义哲学的原理，当经济基础发生变更的

时候，上层建筑也必然要或快或慢地发生变化。但艺术的变化并不与经济基础的变更构成一一对应的变化关系，它有自身的发展和变化的规律——虽然它的变化归根到底取决于经济基础的变化。

用一个比方来说，艺术（包括文学）与社会、经济基础的关系不是镜子或照相机与对象的关系，而是“云霓与大地”的关系。它显然有别于经济、政治、法律等一般意识形态，而与经济基础有着更为间接而灵活的关系，它常常可以落后或超前于庞大的经济基础的缓慢的变更。因此，在整个人类知识体系结构中，文学艺术与哲学、历史、宗教、伦理学等学科一样，属于人文学科的范畴，而不同于经济、法律、政治等社会科学。

艺术的意识形态属性决定了文学艺术总是直接或间接地表现着或折射着复杂而微妙的种种社会关系和社会现实。艺术的艺术属性或者说审美属性——具体到艺术本文就是一种虚构性和假定性，又决定了我们不能把艺术与社会、现实的关系简单地看成镜子或照相机式的机械反映论的关系。但如果我们把艺术看做社会、人生、历史、经济基础的隐喻、寓言、象征、表象或症候等，也许更为适合艺术的特殊性。就像美国学者弗雷德里克·杰姆逊指出的那样，文学叙事是一种社会象征行为，是想像性地解决社会矛盾的一种意识形态表现，是以象征的方式既掩盖又解决现实中的重大矛盾[1]。这是有一定的道理的。的确，某一阶段人们喜欢某一类型的人物，某一文学艺术作品之所以引起一定的社会轰动、广受欢迎或备受关注，某一种叙事模式、主体结构之所以反复出现以至于成为一种原型性结构等等，都必然有深层的个人潜意识的或社会的集体无意识、社会潜意识的种种原因。

也正是在这种意义上，西方有一句谚语不无“片面的深刻”：“不是歌德创造了《浮士德》，而是浮士德创造了歌德。”

二、寓言批评和意识形态批评

既然如此，什么样的批评方法是比较适合于研究艺术作为表象与艺术所置身于其中的文化之关系呢？我们分析一下如下两种批评方法或模式。

1.寓言批评：瓦尔特·本雅明、弗雷德里克·杰姆逊

寓言是一种非常古老的、现在已经近乎衰亡的文体。它原指一种旨在进行道德劝谕、扬善惩恶的文体，能指与所指几乎是简单的一一对应关系。它与神话、史诗等文体一样，产生于人类特定的童年时期。如古希腊的《伊索寓言》、中国先秦诸子散文中的一些寓言，一旦巅峰过后，就风光不再了。正如美国著名文化理论家弗雷德里克·杰姆逊指出的："在传统的观念中，任何一个故事总是和某种思想内容相联系的。所谓寓言性就是说表面的故事总是含有另外一个隐秘的意义，希腊文的allos（allegory）就意味着'另外'，因此故事并不是它表面所呈现的那样，其真正的意义是需要解释的。寓言的意思就是从思想观念的角度重新讲或再写一个故事。"[2]

然而，作为一种理论批评话语，古老的文类——"寓言"，却在20世纪以来仿佛重获新生。德国著名新马克思主义文艺理论家本雅明重新激活了古老的"寓言"文体，开创了一种独特的"寓言式批评"的方法或模式。张旭东在谈到本雅明的寓言批评时曾说："寓言是我们自己在这个时代所拥有的特殊文体，它意味着在这个世界上把握自身的体验并将它成形，意味着把握广阔的真实图景，并持续不断猜解存在的意义之谜，最终在一个虚构的结构里重建人的自我形象，恢复异质、被隔绝的事物之间的联系。"[3] 此后，卢卡契和阿多诺也把寓言视为理解现代主义文学艺术的钥匙，杰姆逊则视寓言性为理解第三世界文本的关键所在。

以上是从理论话语的角度看的。而从创作的角度看，我们同样不难发现，"寓言"也奇迹般地在20世纪现代主义文艺中获得新生。我国学者余秋雨曾经概括出世界范围内的现代主义文艺创作的一种重要模式即为"寓言象征模式"。他认为，"寓言象征的主要特征是以一个不避怪诞的外部故事直指哲理内涵，而这个哲理内涵就是作品的主旨。"他指出："寓言象征是艺术创造的正路。不能设想一个世纪以来那么多巨匠都会挤在一条不足挂齿的邪路上乐而忘返。不理解寓言象征，就不会理解百分之五十以上的20世纪佳作。"[4] 余秋雨还通过对卡夫卡的《变形记》、《城堡》、《审判》、《美国》，欧仁·尤涅斯库的戏剧如《犀牛》、《椅子》，加西亚·马尔克斯的《百年孤独》等作品的分析，来例证他关于寓言象征的结构模式之论述。

在他看来："现代艺术家运用寓言象征，是凭借当代意识对人类的寓言传统的重新发扬和改造。就像希腊人和先秦诸子突然体察到世界底蕴的丰富性、复杂性而要把它锤炼成一些清醒可观的隐喻故事一样，现代艺术家也突然觉得抓住了世界和人生的一支命脉，要用一幅画、一部小说、一出戏、一支曲子，浓重地、怪异地、直接地呈示出来。这便构成了现代的寓言象征。从卡夫卡到贝克特和尤涅斯库，无一不

是运用寓言象征的大师。在中国现代，鲁迅《故事新编》和《野草》里的许多篇什，也曾引人注目地运用了象征寓言。”[5] 无疑，“寓言批评”方法在本雅明和杰姆逊等人为代表的现代和后现代批评中的复兴，应该是对19世纪末20世纪初以来国际性的现代主义文艺创作潮流以及作为第三世界的中国文学对“寓言”情有独钟之创作现象的一种呼应，两者是相反相成的。

概而言之，本雅明的“寓言式批评”的理论原则大致有如下几条：

其一，寓言式批评不是那种大而无当、专门贴标签式的批评。正如本雅明指出的：“要看到感性的、健美的血肉之躯，在当今社会中的不自由、不完善和残破性，但这正是古典主义所要拒绝的……”在此基础上，本雅明提出了与卢卡契古典主义“整体性原则”相对立的现代主义原则——残破性。同时，寓言式批评对直觉、感性的强调也必然要求着对寓言之载体的艺术文本的感性领悟、体味与把握。

其二，本雅明的“寓言”范畴与古典主义艺术的“象征”范畴不一样。在本雅明看来，传统的“象征”观念是基于理性主义的认识论与历史观的，即象征与被象征物之间的关系，从而导致艺术作品乃至历史进程的“有机整体性”，“整体性”是象征之美的核心标志。而“寓言”则相反，它基于直觉观照，总是与对象之间呈现不一致，导致寓意的多重性与随意替换性，整体性被彻底消解，成为支离破碎的、内涵与外延都无法确定的现象片段，古典的象征美亦被消解。总之，象征往往趋于意义的单一性，寓言则趋于多义性。象征更多地与理性相关，寓言则基于非理性领域的直觉观照，总是与对象之间呈现不一致，导致语义的多重性和随意替换性。

其三，寓言是寓言家主体心迹的流露，但对于寓言与寓言家的关系又不应从心理学意义上来理解，而应从社会存在论的角度加以考察；应探讨进入现代社会，何以寓言原则会取代象征原则而居于支配地位。这就要求寓言批评应向社会文本打开。

在本雅明自己的批评实践中，他常常借助一些非常生动的术语来概括具有很深很复杂的含义的耐人寻味的人物形象：

如在《波德莱尔笔下的第二帝国的巴黎》[6] 之中，本雅明以“波希米亚人”（职业密谋家）、“游手好闲者”两大隐喻为切入点，研究波德莱尔的诗歌及其本人的文化形象，并引申出“密谋家”、“拾垃圾者”、“人群”、“流浪诗人”、“醉汉”、“妓女”、“拱门街”、“商品”、“百货商场”等一系列更为具体的隐喻意象。正是通过对这些意象的描述阐析，本雅明深入到了波德莱尔诗歌以及他本人思想意识的深处。因

而，从批评文本与方法论特征上看，正是一系列形象生动、意蕴甚深的隐喻最终构成为本雅明的“寓言式批评”。在这种批评中，各种隐喻意象交织重叠，互相渗透敞开。这些隐喻意象与被评论的对象主体，与作品的意象紧密融合在一起。如此，在这种独特的批评文体中，深刻的理性思考与具体形象、蕴含丰富、感性知觉化的隐喻意象直接结合在一起，层次丰富的批评文本蕴含了事物深层的复杂关系，从而极大地拓宽了思维空间。在这种寓言式批评中，有两个互逆的意向几乎是同时进行的：对象通过一种寓言作用直接地达到概念的高度，同时又把这种概念化为一种寓言。这样的结果必然使事物的多层次的丰富驳杂含义，连同他们自身固有的异质性和强烈的对比性，均以一种无可回避的姿态呈现在意识面前。

所以从根本上说，“寓言批评”并不提供现成的、非此即彼的固定答案，它只是将问题不断地扩展和转移，甚至总是与对象之间呈现不一致，从而导致寓意的多重性和复杂性。故而，这是一种在文本分析的基础上专注于对丰富驳杂之寓言义、象征义、隐喻意义等进行分析的文化批评，也是一种充分尊重接受者“仁者见仁，智者见智”之阐释权的充满人文精神的批评方法。

循此原则，笔者认为，影视艺术与现实之间所构成的关系是一种寓言式的关系而非镜子或照相机式的关系。当然这是一种现代寓言，题旨与本文并非一一对应的关系，而是一种以一对多，以形式或结构的有限性对寓意的无限性，因而意蕴相对于文本具有相当的超越性。

如果更进一步从艺术观念的角度看，不妨说，对艺术作品的一种“寓言论”式批评所蕴含的文艺思想是对传统的表现论和再现论文艺思想的超越。

“再现论”认为艺术是对客观世界或社会生活的真实的摹仿和再现，因而主张艺术要以外在世界作为标准和参照系，艺术家对现实的描绘愈逼真、愈真实，其艺术价值就愈高。与再现说视现实生活为艺术的本源，对现实标准的绝对强调不同，表现说认为艺术是艺术家心灵世界的表现，是艺术家感情的自然流露，因而主张艺术的本源来自于艺术家的主体情感世界和心灵状态，创作是一种“灵感”的火花般的闪现。

如果说再现论强调艺术与客观世界的关系是一种镜子式的反映和再现式的关系的话，表现论则是强调主体对客体、艺术对它所表现的世界如灿烂的灯光对外在世界的照耀般的关系。前者是被动性的反映和再现，后者则是主动性的投射和改造。这也是艾布拉姆斯《镜与灯》[7]一书的核心性文艺思想。

而从某种角度说，表现论与再现论的分歧实质上也是一个艺术家如何认识和处理创作中的主客体关系的问题，是哲学中主客体关系问题在艺术思想领域的表现。就此而言，这二者在表面上看无论怎样对立与冲突，在根子里有一点却是相同的，即都预设了主体与客体的二元对立，是一种哲学上的二元论。

在哲学认识论上，一些学说和思想（如皮亚杰与胡塞尔等）为我们解决艺术思维上的二元对立模式提供了某种有益的方法论立场。

皮亚杰的发生认识论辩证地克服了认识史上经验论（强调主体后天习得）和先验论（强调先天客观的架构对于认识的重要性）各自的片面性和局限性。他指出，一方面："为了认识物体，主体必须对它施加动作，从而改变它们：它必须移动，连接，合并，拆散和再集拢它们。"皮亚杰辩证地指出了主体和客体的难以绝对区分。他说："主体和客体的界限，事实上绝不能预定，而且它越是重要的，界限越不稳。在每一个活动中，主体需要客体的信息，以认识自己的活动，但它仍然需要好些主观的成分。缺少长期的实际或者没有建立分析、综合的细致工具，他就不可能理解什么属于客体，什么属于作为能动的主体本身，也不知道什么属于原来的状态，而后来才转化为最后状态的活动本身。因此，知识在本源上既不是从客体发生的，也不是从主体发生的，而是从主体和各个客体之间的相互作用——最初便是纠缠得不可分中发生的。"[8]

无疑，皮亚杰的观点启示我们，艺术创作中的表现和再现与认识过程中的同化和顺化一样，也需要一种平衡，也都是相对而言的，且是你中有我，我中有你的。再现论尽管主要以客观为标准，但艺术家在再现的过程中必然要以自己的文化积淀和个体心理定势作为进行再现的"先入之见"（先结构），参与再现的整个过程；同样，表现论不可能是纯粹的主体情感的一泄无余，艺术家主体在表现的时候也得寻找到一种借以依托的中介。

胡塞尔创立的现象学思想使哲学重新获具了一套独特而深刻的思辨方法，在方法论上给我们以启迪。现象学在关于主体与客体的关系问题上认为，人对世界的认识和把握，在于主体与客体的相互作用。它既不是单纯地发生于具有自我生成意义的主体，也不是单纯起因于人的意识之外的客体。在这个主客体相互作用的过程中，理解着的主体是一种有意向性的意识，一切意识都是关于某种事物的意识，而客体总是意向性的客体。客体为意识而存在，通过意识而存在，意识给客体世界以意义。意识能够在给对象以意义的活动中了解自己。

波兰文艺理论家罗曼·英伽登和法国文艺理论家杜夫海纳在现象学的基

础上建立了他们的现象学文艺美学思想。他们具体的文艺观点丰富繁多、新见迭出，在此不赘。但有一点可以肯定，他们都关心在艺术创作或欣赏的活动中主客体之间发生的“意向性方式”，而不是机械地区分甚至割裂主客体；无论是研究艺术家主体对对象性客体的审美体验，还是对作品文本的开放性的态度和多层次结构的细致分析，抑或阅读欣赏者对作品本文的破解和最后完成……他们都倾向于在一种具体的和动态的意向性过程中去把握艺术活动的本质或特点，都注意把艺术的各个要素做综合的考察和探究。这显然得益于现象学方法，他们都在艺术理论方面形成了自己的一些创见。

回到关于寓言式批评的问题，我们会发现，所谓的寓言批评有点像发生认识论和现象学美学，它也不是简单地从主体一方或客体一方或者把艺术看做镜子或照相机一样简单再现现实来理解作品，也不是简单地把作品看做艺术家主体的传声筒而去追索作品的意义，而是把作品的复杂意义之产生，看做是在主客体复杂的对话和解读的关系中，在艺术文本与现实文本复杂的关系以及隐喻寓言意义的追索中产生的。

美国著名文化理论家弗雷德里克·杰姆逊对一种文学艺术的“现代寓言”形式做了不少颇具洞见的论述，他指出：“在西方早已丧失名誉的寓言形式曾是华兹华斯和柯尔雷基的浪漫主义反叛的目标，然而当前的文学理论却对寓言的语言结构发生了复苏的兴趣。寓言精神具有极度的断续性，充满了分裂和异质，带有与梦幻一样的解释，而不是对符号的单一的表述。它的形式超过了老牌现代主义的象征主义，甚至超过了现实主义本身，我们对寓言的传统概念认为寓言铺张渲染人物和人格化，拿一对一的相应物作比较。但是这种相应物本身就处于本文的每一个永恒的存在中而不停地演变和蜕变，使得那种对能指过程的一维看法变得复杂起来。”[9] 无疑，在他看来，所谓的艺术的寓言性指的正是一种含义蕴藉复杂的现代寓言。

杰姆逊还论述过关于第三世界本文的寓言性问题，他曾经有过对中国学术界产生重大影响的两个基本判断：

其一，“所有第三世界的本文均带有寓言性和特殊性：我们应该把这些本文当作民族寓言来阅读，特别是当对它的形式是从占主导地位的西方表达形式的机制——例如小说——上发展起来的。”（这里所说的小说其实是泛指以叙事为主导的叙事型的文体，当然也包括电影——引者）

其二，“第三世界的本文，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的本文，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”[10]

杰姆逊以鲁迅的《狂人日记》为例来进行细致的分析读解，并借以支持和阐明自己的立论与观点[11]。他认为："如果我们体会不到本文中寓言式的共振，就很难适当地欣赏鲁迅本文的表达力量。"比如，狂人从他的家庭和邻居的态度与举止中发现的"吃人主义"，而"吃在中国文化中的地位非常重要"，"吃的艺术和实践在整个中国文化上扮演了中心角色"，所以"鲁迅运用'吃'来戏剧化地再现一个社会梦魇的意义"。鲁迅是把这一点应用于整个中国社会的，所以，《狂人日记》本身具有一种"寓言的结构"。

而在对《阿Q正传》的分析中，杰姆逊认为，"阿Q成为关于某种中国式态度和行为的寓言"。他进一步分析了阿Q受人欺压这件事："阿Q是寓言式的中国本身。然而使整个问题更为复杂化的是欺压他的人——那些喜欢戏弄像阿Q一样的可怜牺牲品，从中取乐的懒汉和恶霸——也在寓言的意义上是中国。这个十分简单的例子说明寓言的容纳力，它能引起一连串的性质截然不同的意义和信息。"[12]

他进而对中国知识分子下了一个判断："在第三世界的情况下，知识分子永远是政治知识分子。第三世界对我们今天的教训再没有比这一点更为及时和迫切了。在我们中间，'知识分子'一词已经丧失了其意义，似乎它只是一个已经灭绝了的种类的名称。"

总体而言，杰姆逊的文化象征、文化寓言式的批评基本上是能够自圆其说的，而且常常颇有洞见，给人新意迭出之感。

2.意识形态症候批评和叙事作为社会象征行为：阿尔杜塞、杰姆逊

所谓意识形态，系指一种支配个人心理及社会集团心理的，反映某一个阶层、某一集团、某一阶级或文化群体的社会要求和理想的一整套的思想体系。意识形态表现了个体生存与实际生存状况的想像性关系，是国家机器本质的再生产。

就意识形态是人类依附于他们真实的生存条件的一种无意识的或想像的关系而言，意识形态当然可以说是无处不在的。事实上，原初意义上的意识形态的内涵就是广义的，并不仅仅局限于狭义的政治意识形态。伊格尔顿在《批评与意识形态》一文中指出："意识形态远不只是一些自觉的政治信念和阶级观点，而是构成个人生活经验的内心图画的变化着的表象，是与体验中的生活不可分离的审美的、宗教的、法律的意识过程。"[13] 因此，电影的意识形态批评旨在通过本文所指来研究其能指结构以及决定这种能指的社会文化语境，并进而在这种

关系中探讨作为主体的人的位置。也就是说，意识形态仅仅是手段而非最终目的。因此，我们所主张的意识形态批评也是意识形态论而非唯意识形态论，既非狭义的政治意识形态论，也非无边的泛意识形态论。

伊格尔顿在《批评与意识形态》中还指出：“（艺术）文本不是一种自足的封闭的‘有机’本体，而是意识形态发生作用的一个动态和开放的表意过程。”因此，文学或艺术特殊的意识形态的真实性与其说是它“反映”或“再现”了现实和历史的存在，不如说它的生产（包括艺术家主体的生产和接受者个人的或社会化的再生产）本身就是意识形态的产生过程。正是在这个意义上，艺术文本既可能展示了某种历史的真实，同时自身也成为一架制造意识形态神话、对民众进行渗透性麻醉的机器。因而电影艺术对意识形态的体现，必然是既有极大的相关性又多少是失真和扭曲的。它表现的仅仅是个体对其实际状况的一种想像性关系。

这也正是阿尔杜塞所揭示的，作为一种特殊意识形态的影视文化所蕴有的那种通过“意识形态把个体询唤为主体”的功能。在阿尔杜塞看来，意识形态国家机器的基本功能就是为个体提供位置，使之进入社会象征秩序。正如尼克·布朗评述的那样：“阿尔杜塞说，意识形态把个体询唤为主体。换言之，意识形态将具体的、现实的和经验的个人变成服从一个具体表述性机构的主体的个人。‘询唤’是社会及其为具体个人提供一个位置的过程。”[14]

在此基础上，阿尔杜塞在《阅读〈资本论〉》中提出了“依据症候阅读”的原则，即在阅读时不能仅仅停留在对表象的直接、简单的阅读上，而是要透过文字的表层去发掘后面的深层结构和深层含义，就像医生给病人看病要依据一定的症候，但又决不能为症候的表面所蒙蔽，不能“头痛医头，脚痛医脚”，而是要尽可能地发掘埋藏在表象背后的“深层无意识”。

毫无疑问，正因为意识形态表现了个体生存与实际生存状况的想像性关系，是国家机器本质的再生产，所以电影也就无法“抓住自己的头发离开地球”，它也必然是一种意识形态的再生产，离不开意识形态的控制和弥漫。对意识形态的控制与反控制，正需要导演在意识形态的限制中求自由，而本能地对主流意识形态保持足够的警惕，相反，对处于萌芽状态的，代表新兴的、先进生产力的非主流意识形态予以同情理解乃至弘扬，是作为人文知识分子的电影艺术家所义不容辞的。

不管怎样，影视艺术作为一种特殊的意识形态国家机器，是对社会、

人生的矛盾做出的想像性的解决，正如电影理论家托马斯·沙兹所说的，“不论它的商业动机和美学要求是什么，电影的主要魅力和社会文化功能基本上是属于意识形态的，电影实际上在协助公众去界定那迅速演变的社会现实并找到它的意义” [15] 。

三、电影的“寓言式”意识形态批评

毫无疑问，电影不仅承载意识形态内容，而且电影艺术形式本身也具有意识形态性质。实际上，一个时期流行什么类型的影片，观众喜欢什么样的影星，什么样的叙事模式或主题类型的反复出现等等，都决不是偶然的。形式的构成以及风格、类型、样式的演变，其实显示了意识形态的变化。

也就是说，艺术形式绝不仅仅是形式，也没有什么完全纯粹自足的艺术形式。叙述、抒情、象征、长镜头或蒙太奇、摄影机的距离角度、用光与画面构图等等电影艺术语言，都具有一定的意识形态内涵。比如新中国以后十七年的电影以及登峰造极的“样板戏”电影，其镜头语言无不蕴含着极为简单单纯的褒贬价值观。如“坏人”总是尖嘴猴腮，处于阴影之中，且常常是被俯拍的；而好人或英雄人物的出场，则总是居于画面的中心位置，是仰拍的，是近乎“高大全”的。新时期、后新时期以来，随着平民文化的崛起和一个大众文化时代的来临，一批既谈不上俊美、更谈不上粗犷的（在以前的影片里注定是要演反面人物或丑角的丑星），世俗化、平民化的普通小人物如葛优、陈佩斯、梁天等占据了影视荧屏的前台。比如葛优，以他自然、亲切、松弛，而又诙谐调侃、幽默自嘲、大智若愚的表演风格深受广大观众的欢迎。无疑，这些平民文化形象背后所蕴含的文化象征意义和意识形态内涵是极为耐人寻味的。

因此，从某种角度看，电影并不是一种为艺术而艺术的纯粹艺术，而是一种特有的文化现象，是一种利用和满足观众的欲望、制约和影响观众思想的社会文化机制。于是，艺术本文与现实本文构成的是一种互为指涉的“互本文关系”。

因此在观影中，我们要善于寻找文本的缝隙、闲笔，某些意味深长的空白、沉默，某些叙事进程的突然停顿和自我矛盾。这些缝隙或矛盾或画蛇添足，或欲盖弥彰……都可能是一些别有深意的“阿喀琉斯脚踵”。正如有人说的，“没有说出的东西与说出的东西同样重要”。我们不仅要看到说出来的东西，也要努力地更深一层发掘那些意味深长的“没有说出的东西”。

在电影批评史上，《电影手册》编辑部对影片《少年林肯》的分析 [16] ，正如尼克·布朗所说，“在电影领域内，意识形态批评（ideological critique）的形成与1968年以后《电影手册》的工作密不可分。在这一转移中，《电影手册》那篇关于约翰·福特的影片《少年林肯》的论文是一篇核心文章” [17] 。

这篇文章紧密结合影片的拍摄年代——1937年前后美国社会的政治经济和文化状况来分析《少年林肯》。文章认为，在影片中，林肯的形象实质上只是一个“建立在他的历史真实上的虚构”。因为“林肯一直是作为一种神话，一个值得仿效的人物，一个美国的象征出现的”。而这种虚构性正是某种意识形态策略在或隐或显起作用的结果。比如，影片似乎刻意地渲染林肯高尚的道德，甚至不惜颂扬他的禁欲主义倾向。正如文章一针见血所分析的那样，林肯“这个人物的感召作用产生于他对爱情享乐的摒弃，因为他拒绝了性的诱惑而增强了他的感召力”。而这一切的深层意识形态策略，正是一种“由政治上的隐蔽（指在美国的社会关系方面，在林肯的经历方面）所组成的计划”。更进一步讲，影片的推出与林肯形象的塑造，正是出于以制片方——美国20世纪福克斯公司为代表的好莱坞电影工业巨头为大选前夕的共和党助威造势的意识形态策略。这篇文章所体现出来的意识形态批评方法启示我们，面对一个丰富复杂的电影文本，我们应该尽力恢复影片与生产影片之时的社会背景之间的复杂关系，从而厘清影片隐秘的意识形态蕴涵。

以上电影意识形态批评的方法和原理，对我们研究世纪之交转型期丰富驳杂与变动不居的现实社会构成“互为本文”关系的影视文化现象自然具有相当的启示性意义。究其底，我们研究电影或电视并不是机械反映论式地为社会史作注，而是要探究影像与意识形态之间错综复杂的关系。在这里，意识形态不仅仅是内容、题材，而且是风格、形式。也就是说，风格、形式本身就是意识形态之表现。这就是一种“形式的意识形态性”。

杰姆逊在《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》中指出，“在某种既定的艺术过程及其一般社会结构中，共存着不同的符号系统，它们所包含的指定信息之间的主导矛盾，就是所谓的‘形式的意识形态’” [18] 。按照这种方法论思想，形式不仅仅是形式，形式就是内容。形式化与类型之间的转换生成不仅仅只具有形式风格上的意义，它还是意识形态内容重新编码的结果，是一种“政治无意识”的流露。

具体说来，意识形态批评不是为艺术而艺术，为影像而影像，它要求超越孤立的影像本文，这必然意味着我们在进行影像的意识形态批评时，应该遵循下述原则：

一是把影像本文看做一种“文本间性”，也就是说，其影像文本意义的生成必须置于与其他文本的比照和互现中去实现。电影也是这样，从某种角度看，它并不是一种为艺术而艺术的纯粹艺术，而是一种特有的文化现象，是一种利用和满足观众的欲望以制约和影响观众的思想的社会文化机制。因此，艺术本文与现实本文之间，此一艺术本文与艺术史上其他本文之间，均构成为一种互为指涉的“互本文关系”。

如我们在分析宁瀛的影片《夏日暖洋洋》中的出租汽车司机时如果联想到老舍笔下的经典文学形象骆驼祥子，应该是很正常的。否则你就无法理解导演在这一“现代洋车夫”形象上所寄寓的深刻文化蕴含。

再如我们不难在一些影片中发现与经典影片的某种“互文”或“对话”的关系：娄烨的《苏州河》、王全安的《月蚀》、张元的《绿茶》、孙周的《周渔的火车》与波兰著名导演基耶洛夫斯基的《维洛尼卡的双重生命》、英国影片《滑动门》、德国影片《疾走罗拉》之间，张艺谋的《英雄》、路学长的《非常夏日》与《滑动门》、《罗生门》之间，曼彻夫斯基的《暴雨将至》（英国、法国、马其顿合拍）与格里菲斯的《党同伐异》之间等等。

二是把影像的世界与社会/文化的世界（大文本）平行对照，进而发现它们之间的互动关系、某些裂隙与缝合的地方，发现从社会文化文本到影像文本的过程中种种复杂机制与动因，探究种种来自于主体的、意识形态的、观众心理的“多元合力”。就像新历史主义者主张的那样，“文学与非文学‘本文’之间没有界限，彼此间不间断地流通往来”[19]。因而要探索“文学本文周围的社会存在和文学本文中的社会存在”（斯蒂芬·葛林伯格语），我们尤其要关注的是，影像文本为什么要虚拟或歪曲现实，看看在这一叙述历史的过程中，影像文本有意无意地掩盖了什么，历史之手又是如何通过编导者的个人之手而起作用的。

说得通俗一点，有些电影如《美丽的家》、《幸福时光》、《没事偷着乐》等，就称得上是一种典型的国家意识形态的再生产。它通过电影叙事，通过观众观影过程中自觉的误识作用而把自己“缝合”进电影银幕世界，从而象征性地进入社会秩序。观众就像婴儿通过照镜子而逐渐认识到自己作为个体的存在，觉得自己就生活在“美丽的家”和“幸福时光”之中，也可以“没事偷着乐”。阿尔都塞有一句话深刻地揭示了电影的这种意识形态本质：“意识形态把个体询唤为主体”——当然，仅仅是假想的主体。

而像《顽主》（1988）、《本命年》（1989）、《站直，别趴下》（1992）、《有话好好说》（1996）等，则典型地寓言了新时期市

民意识形态的崛起，并与正统的官方意识形态和知识分子意识形态抗衡并争夺话语权的态势。这种市民意识形态至少在当年崛起之时，颇不乏非主流意识形态的勇气和文化多元化的意义。电视连续剧《北京人在纽约》（1993）则与小说《曼哈顿的中国女人》一样，在很大的程度上应和了处于全球化进程之中的许多中国人心目中的美国想像。

电视连续剧《还珠格格》（1998）中由赵薇饰演的格格形象风靡全国。这里的原因虽然很复杂，但其中蕴含的平民精神，那种颠覆解构、“一点正经没有”（王朔有同名小说）的姿态，不能不说是重要原因之一。“还珠格格”小燕子那种活泼可爱、大眼睛、天不怕地不怕也天不知地不知的形象，是世纪之交反智主义潮流的一种表现。然而，颇具反讽意味的恰恰是，后来因为日本海军军旗事件而声名大为受损的赵薇恰恰吃的就是“无知”的哑巴亏。反腐题材（以及一些“清官戏”）电影或电视连续剧（如《生死抉择》、《天下粮仓》、《雍正王朝》等）的热播，也可以从当下老百姓的民心所向上来寻求答案。

以内涵极为丰富的《黄土地》（1984）为例来看，此片的文本意义无疑要远远大于陈凯歌的本来意图。陈凯歌曾经匪夷所思地声称《黄土地》要探究“人与人之间的关系”，是要探讨“什么是真实的理想的人与人的理解与友爱”。联想到当时普泛的人道主义思潮，这样的主观意图是可信也可以理解的。但这样的主题明显与我们对影片之“宏大主题”（一般归结为对传统文化的深刻反思）的阐释不同。《黄土地》中的顾大哥无能为力，他无法拯救翠巧。因而，《黄土地》是一个充满困惑和矛盾的电影文本，其电影叙述所表达的语义是不无紊乱和自相矛盾的。而这种紊乱，使得顾大哥有时候是一种救世主的形象（比如摄影机用仰角镜头拍摄，光源在他的身后发出，翠巧对他的崇敬的眼神），但更多的时候却表现出对自己力量的信心不足、忧郁无言、甚至有点瑟瑟诺诺，像个“局外人”和“多余者”。这种文本的裂隙从根本上说是“启蒙话语”面对冥顽的国民性之失效和无能为力的一种症候。

毫无疑问，这部影片若是放在“十七年时期”来拍，肯定会拍成一个八路军救“白毛女”或《红色娘子军》式的故事——“共产党救穷人出苦海”模式的再版。但陈凯歌并没有这样拍，相反，他有意无意地对仅仅从政治层面解决文化问题表现出不自信。这就超越了政治层面而进入到博大深沉的文化反思空间。这种文化反思意向无疑代表了时代或陈凯歌的进步。顾大哥的懦弱和无能为力，翠巧投奔解放区，渡河一半，唱歌唱到“共产”时戛然而止，片末奔向顾大哥的憨憨与背项而驰的汹涌的人流的悬殊对比，这些镜头或细节的言外之意或“政治无意识”是颇为耐人寻味的。所以在影片中，导演的主体意识与意识形态

要求之间就产生了一定的矛盾冲突，这种冲突恰恰表现在这些叙述的缝隙和漏洞中。这就把陈凯歌的极为复杂的“政治无意识”暴露出来了。

毫无疑问，我们可以循此原则，有效地对一些中国电影进行阐释。然而，假如我们“既以其人之道，还治其人之身”的话，我们也同样会发现：美国电影也是美国国家意识形态策略的一种表达。美国好莱坞电影就在华丽的视觉奇观下巧妙地传达着某些美国特有的国家意识形态神话——关于美国式的民主、自由、平等，为落后的第三世界国家担当拯救者、救世主、文明的播火者形象的美国国家神话。仔细分析进去，许多美国电影，都蕴含有诸如此类浓厚的美国式意识形态神话。

如在美国电影《星战前传》中，我们会发现影片的人物设置、故事结构和电影叙述都堪称意味深长，甚至可以说很明显地具有种族歧视倾向、白人中心论或白人优越论思想。它讲述的是一个关于美国国家的巨大神话。在影片中我们会很有趣地发现，那个未来的救世主虽然像耶稣一样没有父亲，且童年生长于明显是暗喻伊斯兰沙漠地区的第三世界，但却绝对是一个纯种的白人（这部影片似乎有一个耶稣诞生于耶路撒冷，并在种种异端文化的包围中历经艰险而终成正果的原型故事）。几个武功高强肩负保护未来救世主的崇高使命的武士也绝对是美国式白人。而那些蒙受侵略，无助地等着美国和武士们救助的，却是一些面目可憎、服饰稀奇古怪的怪物。他们的服饰很容易让我们联想到印第安人、阿拉伯人等“落后种族”。《独立日》更是讲述了一个美国总统领导以美国人为核心的全球民众抵抗外星球人入侵的“宏大的神话叙述”。

从“电影形式的意识形态”的角度，我们可以发现，宁瀛的影片《夏日暖洋洋》（2000）就具有一种难能可贵的偏离甚至反抗主流意识形态的勇气和力量，称得上是一个“现代骆驼祥子”遭受“现代性”冲击的寓言故事。

从德子身上，我们不难看到老舍先生的经典作品《骆驼祥子》中祥子的经典原型形象。无疑，这一形象既是宁瀛对当下普通新市民的一种类型概括（宁瀛曾反复强调她的影片更多地是对“特定时期的普遍形象”的概括），更有着20世纪中国城市平民文学原型形象的文化底蕴。然而，与祥子不同的是，德子却又像是一个有着现代主义式的孤独症的，具有一定自我意识的，“内省”着的主体形象。他不仅与现代都市格格不入，而且似乎总在寻找什么（至少不断地在寻找两性之爱），这也不难让我们想起西方现代派文学中那些“局外人”、孤独者、“多余人”等形象。当然德子也同样是个失败者，社会的异化与生活的严酷宣告了其所有反抗的失效和寻找的落空。于是，德子在屡屡

地遭受挫败之后，无奈地、宿命般地走向认同和规范。当他在拍结婚照木然地听由摄影师摆布之时，影片传达出沉重的倦意和宿命的悲凉。德子——就像鲁迅小说《在酒楼上》中吕纬甫自述的那样，像一只无头的苍蝇，飞了一圈，又回到原来的起点。而这种循环往复、走不出去的“家”或“铁屋子”的寓言，几乎是一部分中国现代启蒙知识分子的一种具有普遍性的典型心路历程 [20] 。从影片中我们不难感觉出鲁迅式的苍凉、阴郁、冷峻，仿佛令人窒息的悲抑和沉重，以及在其中不屈地、“韧性”地流贯着的锐利、执著的社会批判精神和人文理想的内蕴。

当然，这些人文理想与意识形态蕴含与影片的形式探索是互为表里、互相和谐的。

就宁瀛而言，《夏日暖洋洋》与《找乐》（1992）、《民警故事》（1995）的偏于冷静客观纪实的电影表现形态、“镜语系统的客观性和距离感”、“叙事的平稳性” [21] 等特点，就有了较大的不同。影片对主人公生活状态的空间性呈现，扑面而来的、似乎要胀破画面的近乎原生态的流动纷呈的影像和喧闹嘈杂的音响，提示了我们一种直面生存、关注当下的艺术文本的凸现；也使我们意识到，一个新的、“陌生化”了的、不同于以往心平气和、冷静从容、不动声色地观察社会和平视人生的宁瀛出现了。影片中，大量的主观镜头、运动性镜头、变焦距镜头、纷至沓来的琐碎事件和影像的空间性并列，视点的主观化和游移性，以德子及其出租车为聚焦点的偏向于戏剧化的结构特征等等……这一切都使得影片不再是纯粹的纪实，而是在纪实中渗透了主体的主观情感意志、价值评判和对现实的抽象与表现。此外，影片中流行歌曲片段的大量加入、后现代风格的破碎性和片断性的表现、填鸭式的密集信息流动，都呈现出一种压抑不住的抒情和表现的气息。

当然，倡言文化批评、意识形态批评或寓言批评，并不是一种纯粹远离文本、远离艺术特性、电影影像本性的“外部批评”，而应该致力于这二者的结合，寻求并考察探究形式与意识形态、外部/内部之间的互动关系。我们必须特别强调对影视的意识形态的分析必须结合影像与形式本体，必须追寻“形式的意识形态”，追寻形式变迁之中的“政治无意识”和复杂的权力话语关系。

如果把寓言批评与意识形态批评结合起来，我们不妨称之为“寓言式意识形态批评”。作为一种开放性的批评方法，我以为对于解析阐释文化转型时期丰富驳杂的当代中国影视艺术与文化现象是比较适切而有效的。

【注释】

[1] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》，中国社会科学出版社，1999。本书的第一部分标题即为："论阐释：文学是社会的象征性行为。"

[2] 〔美〕弗雷德里克：杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第118页，陕西师范大学出版社，1986。

[3] 张旭东：《本雅明的意义》，《发达资本主义时代的抒情诗人》，第17页，三联书店，1989。

[4] 余秋雨：《艺术创造工程》，第229页，上海文艺出版社，1987。

[5] 同上书，第223页。

[6] 见于〔德〕本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，三联书店，1989。

[7] 〔美〕M.H.艾布拉姆斯：《镜与灯》，北京大学出版社，1989。

[8] 〔瑞士〕皮亚杰：《发生认识论》，第21页，商务印书馆，1981。

[9] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，见于张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，第239页，北京大学出版社，1993。

[10] 同上书，第235页。

[11] 客观地说，鲁迅的确是一个颇具寓言性追求的伟大作家。早在1950年，冯雪峰就曾指出鲁迅的《故事新编》是寓言式的短篇小说（参见《雪峰文集》第二卷，第433页，人民文学出版社，1983）。近年来，青年学者薛毅、叶世祥等也从寓言的角度对鲁迅小说进行了一些颇有新见的阐释。可参见薛毅《无词的言语》（学林出版社，1996）中“寓言的诞生”、“寓言与当代小说”等文章，叶世祥《鲁迅小说的形式意义》（作家出版社，1999）中的“鲁迅小说的寓言性”等章节。

[12] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，见于张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，第240页，北京大学出版社，1993。

[13] 〔英〕伊格尔顿：《历史中的政治、哲学、爱欲》，中国社会科学出版社，1999。

[14] 〔美〕尼克·布朗：《电影理论史评》，第141页，中国电影出版社，1994。

[15] 〔美〕托马斯·沙兹：《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》，第353页，中国广播电视出版社，1992。

[16] 引自《外国电影理论文选》，第677页，上海文艺出版社，1995。

[17] 〔美〕尼克·布朗：《电影理论史评》，第123页，中国电影出版社，1994。

[18] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》，第86页，中国社会科学出版社，1999。

[19] 阿兰穆·威瑟所总结的许多新历史主义者都恪守的五个假设之一。转引自张京媛：《新历史主义与文学批评〈前言〉》。北京大学出版社，1993。

[20] 关于这一原型叙事结构的论述，详见本书第七章《“家”的寓言》。

[21] 参见倪震《纪实电影和个人风格的完善——评〈民警故事〉》一文中对宁瀛电影纪实性特点的概括，文见杨远婴等主编《90年代的“第五代”》，北京广播学院出版社，2000。

第一章　世纪之交文化艺术转型整体观

让我们把电影艺术置回整个社会文化背景。此时，我们面对的是中国经过一个世纪的艰难曲折的求索之后社会、经济、文化的巨大转型。处于这一转型时期的中国新时期文学艺术，即是这一特定历史时期的产物。作为与经济基础相适应的特殊的意识形态，更是这一历史时期的历史见证。从某种角度我们的确可以说，“文学是人学”（钱谷融观点），而文学艺术的历史就是一部人的心灵史，艺术的深度代表着人对自己的认识的程度。

在考察影视艺术之前，我们不妨先来看一看包含了影视艺术在内的更为庞大的艺术和艺术思潮的概念。

第一节　艺术思潮作为一个整体谱系

艺术，是一个集合性的概念，是一个包括了文学、美术、音乐、舞蹈、戏剧和电影、电视的大家族。它们按照类似于维特根斯坦提出的“家族相似性原则”，以含混的“艺术”这样一个共有的名称而联结在一起。在维特根斯坦看来，对艺术下定义既不可能也没必要，因为在艺术品这个大家族中，包括了许多有某种内在联系的作品。这些作品仅仅是由于彼此之间的“家族相似性”而联系在一起的 [1] 。也有论者把各个艺术门类与艺术的关系比作电缆里的各个电线与电缆的关系：“‘艺术’的概念就好比一根电缆，它由许多不同的电线所组成，每根电线都有它特殊的历史，并和它自己遥远的过去相联系。” [2] 早在春秋时期，在《礼记·乐记》中就曾揭示过各个艺术门类的相关性：“情动于衷而行于言，言之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”在这个大家族中，各个艺术门类既具有互相区别、彼此独立的个性和差异性，也不乏相似性。各门艺术就像交响乐总谱中的各个分乐章，此起彼伏而殊途同归，共同汇成艺术思潮的雄壮交响。它们都遵循着共同的美学和艺术规律，都受时代氛围、社会心理、时代文化精神的制约。

在我看来，当前的一个总体趋势是：在一个转型期的社会，现代大众传播接受方式、市场经济、商品化趋向对文学艺术产生了重大的影响，艺术家主体精神、价值观念、文学艺术的话语方式都在持续的变动和转型之中。

我们不难发现，许多艺术潮流，都是由各个艺术门类共同完成的。所谓艺术思潮或艺术潮流的概念就是：在社会思潮和哲学思潮的影响下发生于艺术领域的重要美学潮流和创作倾向，它往往包含多种艺术流派和艺术风格并跨越艺术门类的界限。

比如新时期文学中的“伤痕文学”思潮，本来是有特定所指的，其“始作俑者”即为卢新华的短篇小说《伤痕》，但这一文艺思潮很快就从文学扩张到整个文艺领域，几乎波及或涵盖了所有的文学艺术门类。比如在诗歌中，是《小草在歌唱》等作品以及唱着《归来的歌》的“归来者”诗群。小说领域除了《伤痕》之外，还有刘心武的《班主任》等作品。散文中则可举巴金的《随想录》为代表。美术领域有表现武斗惨剧的《枫》等作品。稍迟则电影界也出现了《苦恼人的笑》、

《小街》、《巴山夜雨》等所谓的“伤痕电影”。

再如20世纪80年代中期风起云涌的文化“寻根”思潮，几乎波及了整个社会文化领域，在各个文艺领域都有表现。如在诗歌中有以江河、杨炼、欧阳江河等为代表的“现代史诗派”；小说领域有著名的“寻根”文学，以阿城、李杭育、郑万隆等为代表。代表性作品有：阿城的“三王”系列（《棋王》、《树王》、《孩子王》）、郑万隆的“异乡异闻录”小说系列、李杭育以《最后一个渔佬儿》为代表的“葛川江人家”系列小说等。

总比诗歌等其他文类慢一两个节拍的散文也随后出现了所谓的“文化散文”现象。这一现象以余秋雨、周涛、张承志、史铁生等人的部分散文作品可为代表。戏剧中有名噪一时的“实验话剧”，代表作品有《野人》、《桑树坪纪事》等。稍后在电影界则出现了《老井》、《黄土地》、《人生》等通过“西北黄土高原题材”而致力于文化寻根和文化反思的作品。歌坛也刮起了所谓“西北风”，谭盾等人的前卫音乐探索也把艺术资源汲取的源头指向了文化之“根”。美术界的代表则有陈丹青的“西藏组画”、罗中立的《父亲》等。

从世界范围来看，席卷世界的现代主义文艺思潮则包括了不胜枚举、种类繁多的众多文艺现象、团体和派别，也波及了几乎任何一个艺术门类。

比如说，诗歌中有象征主义、未来主义、达达主义、后期象征主义等流派；小说中有意识流小说；戏剧中有表现主义戏剧、荒诞派；电影中有抽象电影、超现实主义电影、“新浪潮”、左岸派等等；音乐中有勋伯格、斯特拉文斯基的“无调性”音乐，还有概念音乐、“最低限度音乐”等令人匪夷所思的派别、主张或现象；美术中有印象派、野兽派、立体派、未来主义、表现主义、达达主义、超现实主义、抽象派；舞蹈中也邓肯的现代舞和“效果派”舞蹈、“偶然舞蹈”等……

通过上述极为粗略的对几个重要文艺思潮的考察，我们就不能不惊叹：那个无所不在而神秘莫测的历史老人多像是一个交响乐团的总指挥！他仿佛于冥冥之中指挥着各个艺术门类什么时候发声起唱，加入到这个多声部的交响之中。

当然，由于各个艺术门类的媒介性、生产方式和传播方式等不同，在这个宏大的交响乐中，它们各自发生的时间、频率等是各不相同的，有先有后，有主有次，有凸现在前台，有隐现在幕后。比如在所有的艺术门类中，语言艺术（尤其是诗歌）可能是最早发出其新锐的声响的。诗评家谢冕曾说过，“诗是时代最敏锐的导体”。而这显然与诗歌

短小精悍，易于写作和传播等有相当的关系。美术也是一种相当个体化的劳动，但由于在媒介工具的要求上较之诗歌写作多少要复杂一些，所以会次于诗歌而起。戏剧电影等综合艺术比之语言艺术和美术要慢得多，甚至要慢好几个节拍。尤其是电影，它不仅具有制作周期长、工序多、集体劳动等特点，而且还受到意识形态检查制度的层层检查，所以常常被抹平了反抗意识形态的锐气，要受市场的、官方意识形态的、大众审美趣味的种种“多元决定”，很多时候是后发制于人（或者说只能“拾人牙慧”）的。

正是艺术或艺术思潮作为一个整体或谱系的整体性，决定了新时期/后新时期文化艺术转型的整体性以及复杂性。

实际上，转型的整体性不但意味着包含了众多艺术门类的整体艺术思潮的转型，也指涉了包含社会经济、体制制度、价值观念、文化、习俗等全方位的变化转型。言其转型，也与著名科学哲学家波普尔提出的关于社会范式或型式的知识术语有关，尤其需要强调这种变化的全面性和深刻性。

就复杂性而言，由于这一时代文化转型发生在长久闭锁之后国门突然打开，无数外来思潮蜂拥而入的现实语境中，这就决定了这一转型不可能绝对纯粹，几乎不可能按部就班、秩序井然，其必然结果是，所有新的、旧的都堆积重叠在同一个平台上。比如就艺术思潮而言，对中国来说，几乎所有的西方文艺思潮都是新的。这样，在西方原本是按照时间顺序次第发展更迭的艺术思潮一起出现在又一次睁开眼睛看世界的中国人面前。这就如批评家黄子平所揶揄或苦笑的那样：“创新就像一条狗，它紧紧跟着你，使你几乎连撒尿的功夫都没有。”所以八九十年代以来，中国文艺界一个突出的现象就是文艺潮流、艺术流派、艺术创新手法等匆匆更迭，没有发展饱和就被“长江后浪推前浪”了，整天走马灯似地旋转个不停。这就形成了一种艺术生态的多元和紊乱。

究其底，这一转型充其量也只是相对而言的。

第二节　新时期/后新时期文化转型与艺术表征

关于新时期/后新时期文化转型的时间问题，学术界各执一端，颇有分歧。一种重要的看法是定位在1989年，因为那一年发生了众所周知的政治风波。但我以为不应机械地定在某一个偶然性、突变性的时间点上，而应辩证地将转型视为一个持续性的结构性转换和变动的过

程。这一过程大致从20世纪80年代中后期开始一直到90年代，直至21世纪初，仍在持续进行之中。

之所以把大致的起始时间定位在80年代中后期，是由于那一时期在文化艺术表征上表现出来的某些表象和一些具有冲击性和预兆症候性的事件：

其一，诗歌：

在1986年《深圳青年报》与《诗歌报》联合举办的“两报现代诗大展”上，中国诗坛仿佛一下子冒出了上百个流派、团体，最著名的有“非非”、“他们”、“莽汉”、“海上”等。以这次大展为一个偶然之中又有必然的外在事件为标志，“第三代”诗或“后朦胧诗”登堂入室。“非非”、“莽汉”的不无夸张的“文化造反”姿态、“他们”的自甘平庸的世俗理想，都与“朦胧诗”的典雅高贵、浪漫抒情或忧愤深广形成巨大的反差。

1989年，被称为“诗坛赤子”的青年诗人海子卧轨自杀。差不多同时，通俗化的“文化快餐诗”——汪国真诗歌开始流行。

其二，小说：

大约是1987年，马原、洪峰等实验小说家开始了他们诡异迷人的小说叙述游戏和孤寂的“冈底斯之游”马原，苏童、余华、孙甘露、叶兆言等南方作家群也在此间纷纷登场，给中国文坛带来了江南的阴郁潮湿气息以及解构颠覆规范、重述历史和叙述游戏的机智和快感。

与此同时，王朔小说初露峥嵘（1984年发表处女作《空中小姐》），《动物凶猛》、《我是你爸爸》等引起文坛的关注，议论纷起。随后，以方方、刘震云、池莉等为代表，对小说进行日常生活的“现象学还原”的“新写实”小说开始步入文坛。

1993年，贾平凹的长篇小说《废都》引起文坛一片哗然。

其三，美术：

1989年2月5日，中国美术馆举办了《中国现代艺术展》，其中出现了作为行为艺术的“枪击”事件、《大生意》等，以及观念艺术《析世鉴》等。“枪击事件”甚至引发了公安部门的关注和介入。

稍后，也许与进入90年代以后人们的政治热情消退有关，一批被称为“泼皮画家群”的画家，如方力钧表现出“政治波普”倾向。这一批被

称为“泼皮画家群”的画家，普遍呈现出一种无聊、无奈、“耗尽”和麻木的感觉。他们或是直接选择平庸琐屑、无聊荒唐的生活片断为表现对象；或是把在原来的绘画话语中常常具有严肃性和崇高感的事物（如穿军装的军人）滑稽化或无意义化。那种“打哈欠”，那种神情恍惚、毫无表情，仿佛被抽空灵魂的面部表情，给人以一种直面庸常和无意义之世界的心灵震撼力。

其四，音乐：

1986年5月，北京工人体育馆首次公演标举个性和反抗大旗的《一无所有》。以此为标志，崔健和他的摇滚乐在中国乐坛青少年的热烈欢呼和其他阶层的侧目批评中横空出世。1988年，一种“自抚自慰”的后现代娱乐方式卡拉OK传入中国并风行一时。

其五，戏剧：

以1985年《WM》的演出为标志，一股标举形式探索的“青年探索戏剧”潮流登上舞台，实施对假定性的有意暴露、对舞台幻觉的打破、日常生活化乃至粗鄙化的风格。进入90年代，“小剧场戏剧”在市场困境之下，以标新立异的实验探索的极致顽强生存。《思凡》、《与艾滋有关》、《零档案》、《关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》等，把“反故事”、“反情节”、“反戏剧”的形式试验与戏虐反讽、调侃解构的反文化意向推到极致。

其六，电影电视：

1988年，被称为“王朔电影年”。那一年王朔有多部小说被改编成电影，如《顽主》、《轮回》、《大喘气》、《一半是海水，一半是火焰》、《橡皮人》等。

1988年电影界还掀起了一场“娱乐片”大讨论。这场讨论聚焦了中国电影人观念变革的艰难和阵痛。“娱乐片”也有了自己的收获，这就是《红高粱》（1987）、《最后的疯狂》（1987）、《黄河大侠》（1987）等。

影视文化领域另一个重要收获是平民电视剧文化的崛起。1990年《渴望》的热播，掀起了一个前所未有的大众收视热潮，初步显示了电视媒体巨大的传播功能和轰动效应。1991年情景剧《编辑部的故事》以及稍晚时《北京人在纽约》、《过把瘾》等的相继播出，差不多又迎来了一个“王朔电影年”之后的“王朔电视剧时代”。

此间电视文化引人注目地崛起，大有超越电影之势，并表现出娱乐化、平民化、纪实化等倾向。

“戏说历史”的电视连续剧潮流是当代审美文化娱乐化、平民化趋向的重要表现。杰姆逊对美国文化中也曾出现过的这一戏说历史、消费历史的大众文化潮流所做的论述，似乎也符合中国的情状。他指出：“它们并非历史影片，倒有点像时髦的戏剧。其特点就在它们对过去有一种欣赏口味方面的选择，而这种选择是非历史的，这种影片需要的是消费关于过去某一阶段的形象，而不是告诉我们历史是怎样发展的。”[3]

一些电视娱乐节目也于此间出现，如《开心娱乐城》、《黄金乐园》、《午夜娱乐城》等。到90年代湖南卫视的《快乐大本营》，则达到了一个高峰的状态。

一批栏目化的电视纪录片也在电视上创出了自己的品牌。如中央电视台“东方时空”，是一个具有较强的纪实特征的时事杂志节目，其中尤其是宣称“讲述老百姓自己的故事”的《生活空间》，引导了一个波及面相当广的非虚构类电视的潮流。在它的影响之下，中国出现了一大批访谈式的、纪录性的纪实节目。影视文化的纪实倾向表征了一种独特的人生态度，它与一种平民化、多元化、人格上平等的立场和心态是密切相关的。

如果把这些出现于各个艺术门类的新现象比之于新时期高峰时期的作品，如在美术上把罗中立的《父亲》与方力钧笔下的人像，音乐上把满怀豪情的《祝酒歌》与满怀惆怅、失落感的“一无所有”的崔健的摇滚乐进行对比，无疑给人以恍若隔世之感。

以作为“时代敏锐导体”的诗歌为例，若是把杨炼的《大雁塔》与韩东的《你见过大雁塔》、舒婷的《致大海》与韩东的《你见过大海》进行一种“互文”式的阅读，是颇有意味的。

在杨炼的《大雁塔》中，“大雁塔”是一个有着充沛深沉的主体精神的历史见证者形象：“我被固定在这里/已经千年/在中国/古老的都城/我像一个人那样站立着/粗壮的肩膀，昂起的头颅/面对无边无际的金黄色土地。”“他”痛苦而孤独：“沉默/岩石坚硬的心/孤独地思考/黑洞洞的嘴唇张开着/朝太阳发出无声的叫喊。”

而在《你见过大雁塔》中，韩东对大雁塔这一在很多人的心目中充满文化象征意义的对象物漫不经心：“有关大雁塔/我们又能知道些什么？”因而如果说杨炼的写作是一种典型的象征化写作，即把大雁塔

拟人化，充分挖掘大雁塔的历史文化蕴含，并把自己的主体情思投射到对象物上，韩东的写作则是一种解构性的、去象征化的写作，把大雁塔非文化化，使之回到其本身的物性。

在《致大海》中，大海是母亲的怀抱，是英雄情怀、理想象征和个体情感寄托："大海的日出/引起了多少英雄由衷的赞叹/大海的夕阳/招惹多少诗人温柔的怀想/从海岸到巢岩/多么寂寞我的影/从黄昏到夜阑/多么骄傲我的心……"而在韩东看来，大海远没有那么多的温情，也没有那么多的象征隐喻义："你见过大海/你想像过/大海——你见过了大海/并想像过它/可你不是一个水手/就是这样/也许你还喜欢大海/顶多是这样/你见过大海/你也想像过大海/你不情愿/让海水淹死/就是这样/人人都这样。"韩东或许惟恐读者去追寻深藏于"大海"之后的深度意义，于是不断地重复强调："就是这样"、"顶多是这样"、"大家都这样"。这就使"大海"仅仅作为一个物象而存在，也使"见过大海"这一行为止于一种缺乏意义的经验性动作，冲淡或消解了所有可能产生的意义。这种把"朦胧诗"中常见的蕴蓄情感、意义的象征型意象转变成描述型或呈现型意象的努力，显然是对"朦胧诗"刻意追求的"意/象"、"所指/能指"深度意义模式的拆除。

在更为激进地进行"摇滚"式写作的伊沙的《车过黄河》中，伊沙以调侃的语气，解构黄河的文化内涵："列车正经过黄河/我正在厕所小便/我深知这不该/我/应该坐在窗前/或站在车门旁边/左手叉腰/右手作眉檐/眺望——/我在厕所里/时间很长/现在这时间属于我/我等了一天一夜/只一泡尿功夫/黄河已经流远。"这首诗凸现了一种个人化的生存观，似乎只有"一泡尿"这样的纯生理性行为，才事关价值，时间才属于我；而超越性的价值是身外之物，只是一种意识形态幻觉。于是，"如厕"这样的日常生活事件构成了对"黄河"的文化蕴含以及"眺望黄河"这样神圣庄重行为的反讽和颠覆解构（如果再联想到张承志在《北方的河》中对母亲河饱蘸情感的重笔浓墨书写，言外之意会更耐人咀嚼）。

实际上，伊沙在这首诗中所表现的这个亵渎性场面与第六代导演王超的《安阳婴儿》中的一个镜头有异曲同工之妙：先是面对黄河的黑社会老大的远景镜头，仿佛很深沉，可等镜头移近了，却是老大在若无其事地撒尿。

在电影中，《人生》、《老井》、《黄土地》等影片的悲凉沉郁风格与《顽主》式的"一点正经也没有"，与那种解构与嘲讽的姿态也构成为鲜明的对比。

总而言之，所谓的文化转型，实为一个动态的过程。它可能有大致的

起点而无终点。这一巨大深刻的时代文化转型与裂变，就实实在在地发生在当下我们的身边。

第三节　新时期/后新时期文化艺术转型的层级和趋势

与前述我们对文化的三个层次的划分相应，新时期/后新时期的文化转型也可以从这几个层次入手进行剖析。不妨图示如下：

	新时期	后新时期
一、社会层面：	计划经济时代	市场经济时代
	一元社会	多元话语空间
	平均主义	分化和差异
	官本位、政治社会	经济本位、市民社会
	身份、等级、阶级	契约、金钱、利益、阶层
二、文化层面：	理性感性	感性（个体）主体性
	理性（集体）主体性	个体无意识
	集体无意识	刘晓波
	李泽厚	影像文化、视觉文化
	文字文化	后现代性
	现代性	游戏娱乐性文化
	启蒙、教化的政治文化	全民性的大众文化
	知识分子精英文化	

三、艺术的话语方式及艺术生产层面：

	再现或表现	艺术的纯粹虚构、独立
		自足性艺术与生活界

	限的打破
个体创造或创作	制作、复制、写作
人、主体性、自我	非人、反人、客观化、自我的萎缩
深度	平面、无深度
高雅	大众化、平民化
象征和隐喻	反对象征与隐喻、纪实性
个体劳动、审美文化	文化工业生产

概括而言，当代中国社会文化及艺术的转型还表现为如下几个重要的趋向：

其一，社会市场化、阶级分层化、意识形态的淡化与分化。

从根本上说，当下中国的社会经济基础对文学艺术、审美文化的制约，主要是通过市场经济机制巨大而深刻的影响，通过市场这只“看不见的手”而主宰着一切的。

原来大一统的计划经济体制之下的社会基础是整齐划一的社会阶级——工农商学兵、知识分子等等，由于国家操纵了全社会的生产和经营活动，国家政治意识形态在社会中占据主导性地位，知识分子意识形态和市民意识形态则处于边缘地位。在一定程度上，1949年以后的中国主流社会文化甚至是一种准军事性的文化，带有解放前军队制度和结构的遗留。而今日市场经济体制的实行，使得政府不再直接管理社会生活的一切领域，这就导致了社会各阶层的重新整合与分化，也逐渐导致了非官方的社会行为和组织结构的普遍存在。随着市民社会的形成，市民意识形态的崛起，国家鼓励一部分人先富起来，阶级的分化、阶层的多元化复杂化趋势也更为迅速，以往阶级成分的观念也发生了深刻的巨变。

市民文化、市民意识形态正逐渐地与官方主流意识形态、知识分子精英意识形态鼎足而立，三分天下[4]。大致说来，从新中国以来到新时期，再到后新时期，这三种文化或意识形态处于一种相持相抗、此

消彼长的发展态势之中。新中国以后直到“文革”，一直是官方主流意识形态政治文化居于主导地位，知识分子意识形态一直受到压抑，市民意识形态更是居于边缘；他们不但在政治上没有地位，也没有办法通过艺术表达自己的意识形态，一旦有所流露，就会受到批判。比如流露了知识分子趣味（即被贬称为“小资产阶级情调”之类的东西）的电影，如《武训传》（1951）、《我们夫妇之间》（1950）、《关连长》（1951）、《早春二月》（1964）等遭到批判，就是明显的例证。

到了新时期，知识分子意识形态在反思文革的思想潮流和“启蒙”、“民主”、“人道主义”等旗帜下得以重新高扬。他们宣扬启蒙文化，提倡民主、自由、科学，常常与主流意识形态处于此消彼长、潜在制衡与对抗的胶着状态。

而到了后新时期，则是市民意识形态开始成形并崛起。由于时代转型的不可逆转，加之政策和观念的调整，主流文化对文化艺术生产的绝对行政命令已开始逐渐失效，这无疑给市民文化的发展提供了机遇。与此同时，知识分子精英文化也在内部发生了分化和裂变。部分精英知识分子自诩“铁肩当道义”，高喊“挺住就意味着一切”，与世俗化、平民化作悲壮的抗争；但也有一部分知识分子则提倡“躲避崇高”，不但对世俗化平民化文化转型给予了充分的理解，还在理论上主张“人的解放”、“审美的感性化”，进而在实质上为市民文化的发展做了理论上的诠释。当然，这一切变化背后更为重要的“看不见的手”，是社会经济基础和生产关系的重要变化——商业活动的全面社会化，商业逻辑和契约信念的深入人心，个体经济的发展，择业的自由度增加，农村人口向城市转移，市民文化稳定的消费市场的形成。而如王朔的小说，则对主流政治意识形态和知识分子精英意识形态进行颠覆解构。正如有的论者认为的，王朔的作品“有着一种惟大陆中国人才能意会的‘精神杀伤力’，对专制政治和官方意识形态实行无情解构和颠覆——它事实上比一场雷鸣电闪的‘街头政治’式的群众运动更具能量”。[5]

市民意识形态凡俗、平庸，注重世俗生活，没有远大的理想，但它务实、重效率、讲诚信、有契约意识，也就是说，维系人与人之间的关系的不再是外在的道德义务，而是契约。就像《顽主》中的那个子虚乌有但又蕴含甚深的“三T（替）公司”（替人排忧、替人解难、替人受过）——这意味着，在一个商品化、契约化的现代社会，什么都可以商品化，只要缴费，甚至“替人受过挨骂”这样的服务也可以名正言顺，“飞入寻常百姓家”。市民中的佼佼者或最上层甚至成为中产阶级，成为引导消费时尚潮流的弄潮儿。

此外，在这个符号与象征产品的生产具有主导性重要地位的高度信息化社会中，市民阶层中的一部分则与从知识分子精英阶层中侧身而退的“识时务者”形成为新阶层——一种新知识分子。这就是英国社会学家费尔斯通所说的“新的文化媒介人”，这是一个主要从事非物质形态化的符号或象征产品的生产与传播的专业人士阶层，这也是转型期中国社会阶级分层化的一个重要表现。“他们从事这样的工作，即提供前面所说的各种象征产品和服务——营销、广告、公共关系、广播和电视的生产者、设计家、杂志记者、时尚作家，以及各种服务性的人士（社会工作者、婚姻顾问、性治疗师、饮食专家、游戏专家等）。如果我们观察一下这一群体的习性、分类格局和倾向性，就会注意到已经把他们称之为‘新知识分子’，这些人将一种学习模式引入生活。他们为身份、表征、外观、生活风格和对新经验的无穷追求所着迷。”[6] 这些新兴阶层人士往往占据了较为重要的文化生产与文化传播的优势地位，因为他们既掌管着一定的话语权，又擅长于把知识推向市场也即大众。他们不同于传统的书斋型的知识分子，有着极强的实践能力，在市场和文化之间游刃有余。

黄建新的电影《站直，别趴下》（1992）称得上是一部影像化的“中国新时期社会各阶层状况的调查报告”。影片中的三种人即作家、个体户和干部分别对应了三个社会阶层或者说三种意识形态。作家和干部的失落，对个体户的态度从不屑、蔑视、仇视到羡慕、嫉妒的变化，个体户的趾高气扬、如鱼得水，构成颇具张力的意识形态冲突，其中的意蕴是颇耐人寻味的。

其二，大众传媒文化尤其是影像文化的崛起。

大众传播媒介（报刊、广播、电影电视）在社会生活和文化中占据越来越重要的地位。除了影视媒介之外，还包括广告、报刊杂志等，通过它们传播的文化为大众传播文化。大众传播的传播者是从事信息生产和传播的专业化媒介组织，而且高度商品化。广告、电视节目、流行畅销书和报纸的周末版、月末版，都开始发挥着越来越大的影响。这些大众传媒无论功能还是性质，都发生了引人注目的变化。它们是市民文化在意识形态领域寻找自己的发言权或代理人的产物。

尤其是影像文化的崛起，更是意义深远。作为这个文化转型时代的一个重要特征，正是影像文化的大规模崛起并进而与工业技术、大众消费趋向合谋，而势不可挡地占据了社会主体媒介的绝对地位。从媒介的角度看，如果按著名传播学家麦克卢汉认为所有媒介都是人体的延伸的观点，影视无疑正是人类的一次具有决定性意义的大延伸。如果说文字语言印刷媒介是人的眼睛或视觉的延伸，是耳闻目睹中的“目睹”的话，广播是人听觉感官的延伸，是“耳闻”的话，那么，影视艺术

则是视觉感官与听觉感官共同的延伸，是既“耳闻”又“目睹”。

影视传播面是如此之广，而其对人的强大作用力更是令人叹服。因为影视在传播上独具优势——它直接作用于人的视听知觉，它声画合一并因而具有逼真性效果，从而把最大多数的民众纳入了其传播接受范围。并且，影视还创造出了一个具有一定独立性的影像空间。影视不仅就是生活本身，它甚至让生活模仿它，出现于电影中的某些发型、装束、生活方式，可以风靡世界、引导潮流。英国作家王尔德曾说过，不是艺术模仿生活，而是生活模仿艺术。这一令人费解的假设无疑在影视艺术这儿得到了实现。正如英国学者钱伯斯指出的：“我们每天穿梭在广告和报纸、摄影和杂志、电影和电视的视觉世界中。这个视觉帝国因其影响和塑造我们生活的力量而受到了批判……各种形象是我们日常生活的一部分，我们不断地从电影、时装、杂志广告和电视中选择形象；它们代表了现实，并成为现实，成为经验的符号和自我的符号。”[7]

在文化传播媒介的大家族中，从某种角度可以区分为印刷文化和影像文化两大类。视觉文化以影像为基本的传达单位或媒介，印刷文化则以语言文字为传达媒介。就此而言，影像文化的产生是人类文化史上自语言、印刷术产生以来一次划时代的文化革命。因为人类自20世纪以来，影像文化的崛起已足以与传统的书写文化分庭抗礼，甚至逐渐把书写文化挤出了原先占据的文化中心地位。这种文化发展的历史巨变，极大地改变了现代文明的进程与结构。

主要诉诸于视听觉感官的摄影艺术、电影艺术等新兴艺术或影像文化的崛起，从根本上改变了现代人的认知方式和审美快感方式，成为现代人的“梦幻工厂”和“现代手淫”（D.H.劳伦斯语）的最佳方式。“二战”后电视工业的普及和向整体文化领域的全面渗透，更加巩固了影像文化对于传统书写文化的绝对优势。毫无疑问，影像艺术能以直接而强烈的感官刺激效果立体地诉诸于现代人的感觉器官。它与绘画使我们看到的完全不同。我们看到的绘画作品不是现实本身，而在摄影、电影、电视中，我们所看到的却既是“现实”又不是现实本身（其实只是现实的影像，也有称之为“类像”或“仿像”）。但就是这种只是“具有一种虚假的真实”的影像，却能非常神奇地为观众制造出一种具体形象，仿佛如临其境的真实性感觉效果。

本雅明指出：“照相赋予瞬间一种追忆的震惊，这类触觉经验与视觉经验联合在一起，就像报纸的广告版或大城市交通给人的感觉一样。在这种来往的车辆行人中穿行，把个体卷进了一系列的惊恐与碰撞之中。在危险的穿越中，神经紧张的刺激急速地接二连三地通过体内……”[8] 在此基础上发展起来的电影艺术，更是创造了一种感官与

实物当面接触的幻觉。摄影机通过镜头和焦距的巧妙转换，通过对观众观看方式和距离的模拟，使观众始终处于一如现场镜头的“目击者”的位置和当下此时的感觉。观众的身心仿佛无需太多的想像，就身不由己地直接卷进了事件的时间和空间。正如杰姆逊所说，“距离感正是由于摄影形象和电影的出现而逐渐消失的” [9] 。

爱因汉姆曾说，在现代生活中，“电视成了惟一能与生活本身相媲美的东西”。意思是说，电视通过荧屏把观众与世界、与社会联系在一起，电视本身、影像本身成为了我们日常生活不可缺少的一部分，它变得与生活一样实实在在，可闻可见可触，不再是外在于我们生活的东西。我们观看电影电视，已经成为了一种日常生活的仪式。甚至很多时候，影像似乎比生活还真实。也许正如博德里亚所说，电视建立起一种比真实还真实的“超级真实”。

总而言之，影视艺术以及以之为核心的影像文化已经上升为现代社会占主导地位的文化形态之一。在今天，电影、电视既是一门完全可以与文学、音乐、美术、戏剧等相并列的艺术样式，以影视为核心，还形成了一个包括摄影、动画艺术、计算机艺术等在高科技基础上崛起的艺术新形式或新型文化形态——影像艺术或影像文化。它不但全方位地冲击着旧有的艺术观念，改变了原有的艺术格局和生态，还超越艺术的领域而渗透或覆盖了整个社会生活和文化，广泛而深刻地影响到人们的生活方式、语言方式、思维逻辑等。确如美国文化理论家丹尼尔·贝尔曾指出的：“目前居‘统治’地位的是视觉观念。声音和影像，尤其是后者组织了美学，统帅了观众。在一个多元社会里，这几乎是不可避免的”，“群众娱乐（马戏、奇观、戏剧）一直是视觉的。然而，当代生活中有两个突出的方面必须强调视觉成分。其一，现代世界是一个城市世界。大城市生活为人们看见和想看见事物提供了大量优越机会。其二，就是当代倾向的性质，它包括渴望行动、追求新奇、贪图轰动。而最能满足这些欲望的莫过于艺术中的视觉成分了。” [10] 毫无疑问，影像文化的产生是人类文化史上自从语言文字、印刷术产生以来一次具有划时代意义的文化革命。贝尔进一步高瞻远瞩地概括出一个重要的现代文化转型现实：“当代文化正变成一种影像文化，而不是一种印刷（或书写）文化。”

其三，审美的娱乐化、感官化、消费化。

德国哲学家伽达默尔曾认为，现代工业社会所形成的新的文化消费方式依据于更为基本的“人的经验”——如“游戏”、“象征”、“节日”这些传统的娱乐活动 [11] 。这使得现代工业社会的新兴艺术有别于古典社会致力于精神寄托、价值重建和灵魂救赎的传统艺术而具有娱乐性的特点。当下中国的艺术审美就以直接诉诸于人的感官和感性经验为特

点，它注重感官享受、视听感官的刺激甚至震撼的效果。从某种角度说，摇滚，正是最能代表这一特点的一种新型文化样式，它是感官的全身心的解放，摇滚几乎就像原始歌舞那样，必须得“不知手之舞之，足之蹈之也”。[12] 的确，摇滚乐不是光用耳朵来听就可以的，也不是光用眼睛看就可以的，它有极强的挑逗性以及参与性要求，不手舞足蹈几乎不可能。在摇滚中，身体感官直接参与了情绪与热情的宣泄与解放。

比如崔健的摇滚乐，就是把它看做一代人的心声和宣言也并不为过。他的“一无所有”反映了文化转型期一代青年的痛苦、失落和迷茫，呈现为一种当代城市无业游民的形象。崔健的摇滚消解旋律的精神性，注重节奏感，强调震撼效应和宣泄功能，具有身体的直接展示性和感官化的特点，因而预示着后新时期文化的来临。

因此，摇滚成为后现代文化、中国转型期文化的一个具有典型代表意义的独特景观，也是第六代导演影片中的标记性文化符号。

读王朔的小说，你仿佛是进入了一个收费“娱乐场”，在那儿，你尽可以随心所欲地任意玩乐而处于一种被服务的尽情消费的快乐状态之中，不用负任何社会责任，不受任何法律道德的约束，尽情率性地“冒险”，“玩”心跳的游戏；通过其实并不顶实际之用的语言，随心所欲地嘲弄、解构和颠覆现实生活中处处压抑约束着人们的理想、法律、知识、神圣等所有现实准则和价值规范。《过把瘾就死》、《玩的就是心跳》、《一点正经也没有》、《千万别把我当人》、《我是你爸爸》……光看这些王朔小说的书名，我们就能体会到这些小说对主流正统意识形态的挑战性和颠覆解构性。的确，王朔小说的语言意指游戏给读者提供了体验冒险，获得替代性假想满足，宣泄压抑和自我感觉良好的足够机会。

所谓娱乐，是以不干预实际生活的方式释放感情的一种形式。正如科林伍德所指出的，“如果一件制造品的设计意在激起一种情感，并不想使这种情感释放在日常生活的事物中，而要作为本身有价值的某种东西加以享受，那么，这种制造品的功能就在于娱乐或消遣”[13] 。从某种角度看，所谓电视连续剧的“戏说”也就是把历史娱乐化和消费化，而不是为了再现历史或要揭示所谓历史的真实。

就中国电影而言，20世纪80年代中期以后一个重要的趋势就可以概括为娱乐化趋势。1988年影视界关于“娱乐片”的大讨论，代表了从理论上开始面对这一问题，对长期以来教化宣传的电影功能观开始有了反思。

张艺谋《红高粱》成功的一个重要方面，可以说是对一种纯视觉性的娱乐和享受的极度张扬。如电影中“颠轿”的段落，曾被人批评为“伪民俗”，但实际上，这是一段没有太多别的意义、较为纯粹的视听觉愉悦，基本上游离于情节之外。再如在色彩造型等方面，《红高粱》对红色的渲染是不遗余力的。高粱是红的，酒是红的，女主角的夹袄是红的，还有鲜血、烈火与夕阳等，可以说几乎影片的整个基调、情调都是红的。这既把影片致力于表现中华民族的血性和生命活力的意图表达出来，又给予观众强烈的感官刺激，使人们尽情地享受了一场“感官的盛宴”。

同样，中国电视综艺节目形态转换的轨迹也表征了当下娱乐休闲文化的兴盛及对影视艺术的渗透。进入80年代末和90年代以来，随着社会文化的继续转型，大众文化的进一步崛起，高雅艺术与大众艺术的界线也愈益变得模糊甚至完全被打破。在这种文化发展的态势下，湖南卫视的综艺节目《快乐大本营》的崛起，是富有文化转型的象征性意义的。

《快乐大本营》从1997年7月开播，时间为100分钟。节目以娱乐性的游戏形态为主体，并间以文艺表演性的内容，而且把节目的观众定位在年轻人这一层次，体现出浓郁的平民精神，洋溢着青春和欢乐的气息。实际上，在《快乐大本营》之前，就有不少综艺节目开始大幅度取向大众文化。原来在80年代前期很受欢迎的高雅型的（以纯文艺节目为主体）综艺节目也多多少少受到影响，从而增加了娱乐性的内容。如中央电视台的《正大综艺》，就在“抢答竞猜”的形式上较早开风气之先。这一类节目的崛起并占据主流，无疑表征了观众娱乐需求的增长以及转向平民化、市井化的文化消费趋向。

其四，艺术的大众化（世俗化）、平面化、商品化。

文化的大众化转型必然导致高雅艺术与精英艺术界限的消失。因为在这样的时代，大众仿佛具有了选择权和评判权。精英文化为了生存，不得不掩盖自己的先锋性，磨平自己的棱角，填平雅与俗、高与低、先锋与大众的界限与鸿沟。就像对某些行为艺术、观念艺术难以进行价值评判，高雅艺术与精英艺术也愈益丧失了标准。大家都“削平深度，回到平面”，在现时的平面上“咸与狂欢”。

许多令人匪夷所思的现象层出不穷。如有评论家对20世纪小说前十家进行“排座次”，通俗武侠小说家金庸赫然上榜，且遥遥领先，茅盾则名落孙山。2003年新浪网发起评选20世纪十大名人，张国荣、王菲等港台艺人当仁不让，与鲁迅、钱钟平起平坐。冯小刚的电影称得上为大众“喜闻乐见”，票房一直相当不错，但却与金鸡百花奖无缘甚至

对立。王朔始终标榜自己是“码字儿”的写作工匠，对作家知识分子极尽冷嘲热讽之能事，但他也出文集，堂而皇之地进入“大师”之列，大言不惭地要“冷不防就写出一部《红楼梦》”。原本在作品中满溢着清高孤傲的传统文人情趣的贾平凹，他的《废都》却介于通俗文化与高雅艺术之间，成了文化转型年代旧知识分子一曲无奈而颓丧的挽歌。

文化产品生产方式的改变即可复制性生产，也推动了这一趋向，因为商品化无疑是以市场化和产品的可无限复制性为条件的。这就使今天的艺术生产“已经与商品生产普遍结合起来，以最快的周转速度生产永远更新颖的新潮产品” [14] 。

通俗影视剧的兴起是影视艺术的大众文化转型的一个重要标志。此外，还有奇观化的动作电影、市民化的“家庭肥皂剧”、情景剧、贺岁片等的大量生产。这些大众文化类型致力于世俗梦想的表达，是一种开放的文化游戏和文化消费，在很大的程度上，形而上的关怀变成了“性”而上，娱乐游戏至上，消费至上。

艺术的大众化转型也必然是对建构深度的艺术思维方式的打破。杰姆逊曾在《后现代主义与文化理论》中认为传统哲学或传统文化有四种“深度模式”：其一是黑格尔或马克思的辩证法，现象/本质的深度模式；其二是弗洛伊德“明显”/“隐含”（所想和实际发生之间）；其三是存在主义所区分的“确实性”/“非确实性”，即认为可以在非确实性的表面之下找到确实性；其四是在符号的“能指/所指”之间。无疑，在转型期艺术实践中，这几种深度模式已经遭受到了无情的否弃。艺术的平面化即深度模式的破除，使得艺术越来越凸现的是其展示价值而非“膜拜价值”。

此外，市场经济是对一切社会程序的简化，实用的使用价值成为惟一准则。收视率、票房、利润成为主宰和目标。商业社会的兴起，又推动着大众传播媒介的发展。诚如美国著名艺术社会学家豪塞尔指出，“在大众文化的时代里，艺术的商品化所表明的不仅是可售的，可能获得最大利润的艺术品生产的努力——而且更是为了寻找一种规范的形式，通过应用这种形式，一个类型的艺术品能够以最大可能的规模出售给适合此类产品的公众”。 [15]

正如弗雷德里克·杰姆逊所言：“文化的扩张，也就是说后现代主义的文化已经是无所不包了，文化和工业产品和商品已是紧紧地结合在一起，如电影文化，以及大批生产的录音带、录像带等等。在19世纪，文化还被理解为只是听高雅的音乐，欣赏绘画或是看歌剧，文化仍然是逃避现实的一种方法。而到了后现代主义阶段，文化已经完全大众化了，高雅文化与通俗文化、纯文学与通俗文学的距离正在消失。商

品化进入文化意味着艺术作品正成为商品，甚至理论也成为了商品；当然这并不是说那些理论家用自己的理论来发财，而是说商品化的逻辑已经影响到人们的思维。”[16]

其五，“伦理革命”与文化价值的多元化。

从社会文化的角度看，自80年代中期以来，伴随着中国加入世界一体化的进程与商品经济大潮的不可阻挡席卷而来，中国社会几乎在各个层面上都悄悄地然而又是势不可挡地发生了一场“文化革命”。这场“革命”与以往任何一场有着极强的人为意志与艰苦努力的革命不同，毋宁说它是自然而必然地作用于人们的伦理道德观与价值观的层面，是真正在“灵魂深处”爆发的一场“革命”。在我看来，这场革命的一个重要后果，是出现了一个奉行经济实利原则的新兴市民阶层，并使得“平等”、“求实”、“实利”、“自由竞争”、“契约”、“享乐的合理性”等现代伦理观和价值观深入人心，从而使中国在伦理的意义上出现了个人主义。尽管在短期内中国的市民阶层还不可能具备独立的政治实践功能，但这些现代思想观念势不可挡地解构了长期以来盘踞于我们身心的几乎如同超验的客观理念般庄严神圣的整体性原则、道德价值观和意识形态神话。

称这一转型为一种真正意义上的“革命”，我以为一点也不过分。这是一场牵动全局的、整体文化范式层面上发生的根本性的“范式转换”。这一场“革命”之意义及可能产生的影响，我以为足以与16世纪“新教”的产生之于西方资本主义社会的“伦理革命”相提并论——尽管发生于我们国家的这场“革命”与西方相比晚了将近有四个世纪，而且由于世界政治经济文化发展的不平衡而平添了这场“革命”的复杂性。众所周知，发生于16世纪的西方“新教”被韦伯称为“带来了资本主义”。这一运动倡扬“新教伦理”，它主张“精神光明”和“新教工作伦理”，破除了以前《圣经》必须由教会解读的特权模式，而认为宗教的真理在每个人的心中，“只要你能阅读，你就能决定它是什么意思，因此在宗教意义上出现了个人主义”[17]。故而，“新教”运动使西方社会在宗教和伦理的意义上产生了资产阶级个人主义，产生了个人主义意识形态，成为西方文明历史发展的一个重要转折点。

在我看来，目前这场发生于中国的“伦理革命”，也是根本、彻底而深刻的。它的作用点发生于国人的传统道德观和价值观的社会伦理层面上，它不是“启蒙”式的教育和规劝，而是不可阻挡、日新月异地现实刺激和生存困窘的切实教训，它真正“爆发”于每个人的“灵魂深处”。

也许真正的个人主义将由此产生？中国社会也将结束“传统导引”和“内在导引”的阶段，而进入“他人导引”甚或“无人导引”[18]的复杂混合型

社会阶段？当然，这种“革命”不应畸形膨胀，导致社会的失范和混乱。恰恰相反，它可能更易刺激其他社会规范和约束力量的相应增长，并以健全合理的法律规约的形式而确定下来，从“仁治”、“德治”而走向真正的“法治”。毫无疑问，这绝对是历史的莫大进步。

与此相应，我们正步入一个文化多元主义的时代。前苏联著名文论家巴赫金提出的“对话”理论认为：“语言的整个生命，不论是在哪个运用领域里（日常生活、公事交往、科学艺术），无不渗透着对话关系”，“对话是‘我’与‘他者’的对话性对立：生活中的一切全是对话，也是对话性的对立。”[19] 他进而提出了所谓“狂欢性”理论。后现代主义文化理论家伊哈布·哈桑曾借用巴赫金的“狂欢性”理论来高度赞扬那种颠覆解构，回到平面与现时，价值重估的后现代文化精神：“因为在狂欢节那真正的时间庆典，生成、变化与苏生的庆典里，人类在彻底解放的迷狂中，在对日常理性的‘反叛’中，在许多滑稽模仿诗文和谐摹作品中，在无数次的蒙羞、亵渎、喜剧性的加冕和罢免中，发现了它们的特殊逻辑——第二次生命。”[20]

这一切都表明，我们已经步入一个双声对话或喧声杂语的多元文化时代。这个时代的特点也许是：“我不同意你的观点，但我坚决捍卫你表达自己观点的权利。”

总之，转型期文化呈现出前所未有的多元文化并存的复杂性：现代性与后现代性的混合、价值的多元化、混乱和重建、意义的丧失和追求。这一切正如电影《顽主》（1989）中那个颇具象征意义的镜头：在时装博览会上，各个不同时代的人——地主、农民、八路军、蒋匪军、“帝王将相”、五四青年、红卫兵、时装模特儿等等，都在舞台上匆匆走过。在同一个平台上接受“最后审判”，进行“价值重估”，真可谓“你方唱罢我登台”，谁都不是历史的真正主人而仅仅是匆匆过客。

【注释】

[1] 有关艺术概念和“家族相似性”的论述可参见笔者《艺术的意蕴》（中国人民大学出版社，2000）第2—3页有关论述。

[2] 朱狄：《当代西方艺术哲学》，第7页，人民出版社，1994。

[3] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第206页，陕西师范大学出版社，1986。

[4] 著名学者陈思和曾提出以“政治权威意识”（即主流意识形态话语）、“民间文化意识”（民间话语）和“知识分子精英意识”（即知识分子精英话语）作为整合文学史的三大板块来概括分析20世纪中国社会意识形态和权力话语的变迁沉浮。在这里笔者借用了这一思想，但为了使这一思想更适合于阐析20世纪后半期尤其是80年代以后的社会文化状况，笔者把“民间话语”改为“市民意识形态”。有关观点详见陈思和：《鸡鸣风雨》（学林出版社，1994）中“当代文学专辑”中的有关文章。

[5] 〔美〕孔捷生：《新潮风景》，《争鸣》（香港）1993年第6期。

[6] 转引自周宪：《思想的碎片》，第92页，山东友谊出版社，2002。

[7] 转引自周宪：《视觉文化与现代性》，《文化研究》（第1辑），第143页，天津社会科学出版社，2000。

[8] 〔德〕本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，第146页，三联书店，1989。

[9] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第174页，陕西师范大学出版社，1986。

[10] 〔美〕丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，第154页，三联书店，1989。

[11] 〔德〕伽达默尔：《美的现实性》，第33—34页，三联书店，1991。

[12] 《毛诗序》中曾论述了原始歌舞艺术的发生与人情感状态的密切关系："情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。"（见于《中国美学史资料选编》（上册），第130页，中华书局，1980。

[13] 〔美〕罗宾·乔治·科林伍德：《艺术原理》，第80页，中国社会科学出版社，1985。

[14] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《快感：文化与政治》，第156页，中国社会科学出版社，1998。

[15] 〔美〕A.豪塞尔：《艺术史的哲学》，第326页，中国社会科学出版社，1992。

[16] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第147—148页，陕西师范大学出版社，1986。

[17] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第36页，陕西师范大学出版社，1986。

[18] 详见〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化与理

论》，第18—22页的有关三种“导引”的论述。

[19] 〔俄〕巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第252页，三联书店，1988。

[20] 伊哈布·哈桑：《后现代景观中的多元论》，转引自王岳川编《后现代主义文化与美学》，第129—130页，北京大学出版社，1992。

第二章　转型期影视艺术的话语转换

自20世纪80年代中后期开始，一个涉及到社会文化方方面面的文化转型是发生在我们身边的一个生存现实。实际上，转型的整体性不但意味着包含了众多艺术门类的整体艺术思潮的转型，也指涉了包含社会、经济、体制、价值观念、文化、习俗等全方位的变化和转型[1]。

毫无疑问，新时期以来中国电影所置身其中的，是中国经过一个世纪的艰难曲折的求索之后社会、经济、文化的巨大转型期。处于这一重要时期的中国电影，既是这一特定历史时期的产物——作为与经济基础相适应的特殊的意识形态，更是这一历史时期的历史见证，生动而形象地呈现出了“影像中的中国”。

我们以影视艺术为例，具体论证这一文化艺术转型的发生、发展和特点，也就是通过镜像的变异来观照，剖析一下从新时期以来直至当下的我们置身于其中的“影像中国”。因为电影作为一种特殊的意识形态表达方式，是对社会、人生的矛盾做出的想像性的解决，是对置身其中的文化做出的某种或主动或被动、或有意识或无意识的反应、对抗或认同。正如托马斯·沙兹所说，“不论它的商业动机和美学要求是什么，电影的主要魅力和社会文化功能基本上是属于意识形态的，电影实际上在协助公众去界定那迅速演变的社会现实并找到它的意义”。[2]

从某个角度说，电影的转型是体现于从以第四代和第五代电影为主体的“新时期”到以“第六代”和“第六代后”电影和娱乐化、商业化电影趋势为主体的“后新时期”。在我看来，相对而言，第四代与第五代之间的延续性要大于差异性，而第五代与第六代之间则差异性要大于延续性。

第一节　第五代导演的沉浮和终结

毫无疑问，轰轰烈烈的新时期电影是以第四代导演开风气之先而以第五代导演的辉煌日臻鼎盛状态的。不妨说，第四代、第五代导演，尤其是第五代导演的电影创作，构成了新时期电影文化思潮的主流。然而，从80年代末以来，我们不难发现，作为群体的第五代导演已经开

始分崩离析、各奔东西。他们大多离开了新时期的思想主题与艺术追求，或者若还是坚持当时的追求，则在一个完全错位的时代语境中，就如堂·吉诃德一般地陷入“无物之阵”，与臆想的大风车进行无谓的搏斗，甚或可能连大风车这样臆想的对手都找不到了。有的第五代导演似乎江郎才尽，甚至出现了一些让人觉得不可思议的败笔之作。

总体而言，80年代中期理想深重、抱负远大、实验也不乏大胆激进的第五代导演的电影，在进入80年代末、90年代初以后在艺术理想上趋于稳重、含蓄，并多少考虑到了市场的制约因素，因而也更为注重叙事的态度，进一步走向世俗化。

一、分化趋向之一：向主旋律靠拢

第五代导演在创作之初，大多怀抱启蒙理想，持守精英主义立场，无论与主流意识形态还是平民意识形态都形成了某种紧张的张力状态。

如张军钊的《一个和八个》（1984）、吴子牛的《喋血黑谷》（1985）等影片，都对我们习以为常的主流电影的话语表述模式进行重新书写，对有着浓郁的意识形态意味的电影话语方式进行了大胆的颠覆解构。吴子牛的另一部另类影片，迄今未能公映的《鸽子树》表现出对一种超越种族、国别的抽象的人道主义精神的探索，虽不无偏颇但不乏思想冲击力，而且与主流意识形态话语机制形成了一种明显的张力。

田壮壮当年拍《猎场札撒》（1985）、《盗马贼》（1986）的时候，可谓知音寥寥，他也相当偏激地说是要为下一个世纪的观众拍片。他通过对边缘蒙昧原始地区少数民族野性生命力的张扬，隐约传达了对一直处于中心位置的大一统的、循规蹈矩的汉文化的反思，立意是相当深远的。1988年的《摇滚青年》稍显世俗化，但还是相当富有理想主义色彩和激情，摇滚在片中成为主人公事业、理想、对社会正统规范偏离和叛逆的象征，但摇滚在影片中只具有题材的意义，故事的叙述和镜语方式都相当平实朴素，这与摇滚在第六代电影中的表现很不一样[3]。《蓝风筝》（1992）再次触到了电影生产发行体制的“雷区”和历史表现的某些禁区，故未获通过。田壮壮此后一段时间则干脆歇业不拍。但他极力扶植第六代导演，许多第六代电影的制片人就是他。田壮壮重鼓多年蓄积的气力，重拍《小城之春》（2003），虽精致典雅，但吃力不讨好，感情过于冷静，人物之间微妙的心理冲突未能传神再现，与原版电影相比，艺术上并不见超越的意向。也许这部影片正如田壮壮自己所说，是拍给知己看的。无论是

电影本身还是这句话，都让人觉得有暮气沉沉之感。

从某种角度讲，第五代电影导演与新时期是同体共生的，因而在新时期的高潮过后，他们也难免于走向“英雄末路”，甚至一定程度上是“江郎才尽”了。吴子牛的《国歌》（1999）又回到被抛弃的戏剧化模式，回到以前电影塑造英雄人物的脸谱化老路。《英雄郑成功》（2001）中对历史题材没有处理好历史与个人、宏大主题与细节的关系。电视连续剧《天下粮仓》（2001）也不成功，比较煽情，感情过于浓烈饱满，过于正剧化；其根深蒂固之症结在于没有正确认识到电影与电视连续剧，精英性、高雅型艺术与通俗型艺术之间应该有的差异。

二、分化趋向之二：商业化与主旋律的混合

冯小宁虽与张艺谋、陈凯歌、田壮壮等同为电影学院的同窗，但给人的印象恐非典型的第五代导演。他原先的《战争子午线》（1990）、《大气层消失》（1990），题材不大，主题也不刻意拔高，甚至带有儿童片特色，颇给人耳目一新之感；但到《红河谷》（1996）、《黄河绝恋》（1999）、《紫日》（2001）、《嘎达梅林》（2002）等影片，宏大叙述、国际题材，好莱坞风格的包装，戏剧性太强、太满，想像力发达而给人以东拼西凑的感觉，明显在学好莱坞“奇观化”风格和追求时尚主题的“主旋律”策略（新近的历史题材影片《嘎达梅林》竟有“环境保护”的超前主题，实在令人叹为观止），但可惜结果常常是“画虎不成反类犬”。

张艺谋可以说是凭自己绝顶聪敏的直觉走向后新时期的。同样走“商业化与主旋律混合”这条路的张艺谋却做得很巧，几乎是四面讨好、八面玲珑。《红高粱》带有第五代的若干特点，如对影像视觉造型的强化，对民族凝聚力和生命活力的呼唤，但实际上已经开始逸出第五代导演的阵营。按他自己的说法，《红高粱》就是要拍一个什么都有点儿的“杂种电影”。毋庸讳言，《红高粱》已经有了明显的娱乐化倾向，当然还是一种较为高雅的娱乐化。在《红高粱》之后，从《代号美洲豹》（1988）、《摇啊摇，摇到外婆桥》（1994）开始，张艺谋开始涉足商业化路子。随后的《菊豆》（1990）、《大红灯笼高高挂》（1991），差不多同时还有如《炮打双灯》（1993）、《家丑》（1994））都热衷于在一个时间背景不甚清晰的封闭性的空间——通常是一个封建时代的大宅院，渲染阴郁的气氛，讲述一个乱伦、私通的故事。这些影片虽以其奇观化的展示在国际电影节上获得了一定的成功，但现实性、当下性、人文精神则在一定程度上失落

了。这些电影因之被一些批评家批评为“寓言化”[4]、“后殖民”、“将中国‘他者化’与奇观化”，也是确有一定的道理。这类电影的确有为奇观而奇观，为展示而展示的嫌疑。正如有论者指出的，他们的影片是“时间上的停滞、空间上的边缘化、隔绝化以及作为空洞能指的‘民俗’的无休止的迷恋和展示”。其实质是：“作为精英的第五代实际上通过他们的影片放弃了对于民族文化和道德危机的思考，远离了对现实民众生存境遇的人文关怀，从而注定达不到精神信仰层面上的悲天悯人的终极关怀境界。”[5] 在此之后，张艺谋则进一步讨巧，以其隐晦的意识形态投机企图和敏锐的商业眼光，拍摄了《秋菊打官司》、《一个都不能少》、《我的父亲母亲》、《英雄》、《十面埋伏》等。《秋菊打官司》以极其朴拙的纪实风格表达了中国乡村妇女现代性觉醒（法制意识）的宏大主题，这无论对西方还是主流意识形态都是可以各取所需的。纪实形态的《一个都不能少》巧妙地在叙述中缝合进了“希望工程”的意识形态主题。《我的父亲母亲》抓住了社会上在寻求现代性的全球化浪潮中纯情缺失的精神困境，而给人们提供了一个温馨的白日梦幻。《幸福时光》试图缝合下岗工人再就业问题，题旨浅狭，立意不高，且极不真实。

《英雄》堪称“景观电影”，影片对视觉奇观的追求达到了一种几乎无以复加的地步，因此之故被人称为“视觉拼盘”和“视觉消费”。的确，影片内容极为稀薄，淡而又淡，立意也没有太多的新意。《英雄》票房的成功奇特则奇特矣（甚至被政府授予突出贡献奖），但其商业化操作模式显然不具备可模仿性（因为张艺谋只有一个，无法模仿）。实际上，对于此时作为大众文化英雄的张艺谋，如果我们还用以往那种艺术电影的标准来批评指责，则难免有南辕北辙、缘木求鱼之嫌。

三、分化趋势之三：走进城市、走向平民、走向平实

在第五代导演中，张艺谋总是常常领风气之先。他的《秋菊打官司》、《有话好好说》从《黄土地》时的深沉凝重、“浓得化不开”的风格和《红高粱》式的热烈高亢、浓墨重彩，转向90年代的平和沉静与大巧若拙，有一种“灿烂至极归于平淡”的宁静冲和，虽然还不乏困惑与淡淡的迷茫。

其他导演也处于不断的变动分化之中，女导演李少红是很有代表性的一个。李少红第一次独立执导的《银蛇谋杀案》（1988）虽然有明显的娱乐化倾向和商业化追求，但对沉郁、凝重的悬疑气氛的渲染与对人性的挖掘、影片叙事节奏张弛有度的结合，都体现了她不凡的艺术功力。但她很快就转向《血色清晨》（1991）的惨烈、凄绝、浓郁，

颇有悬疑气氛，流贯着对农村现实的绝望而又知其不可而为之的启蒙意向，那种“哀其不幸怒其不争”的阴郁悲凉，会让人感受到一种鲁迅式的揪心和绝望。到《红粉》，以妓女改造为题材，从中挖掘具有普泛意义的深层人性，竟在商业上也颇为成功。《四十不惑》（1992）、《红西服》（1997）则比较平和、豁达和宽容，虽然仍然流贯着对个人与社会、命运历史与现实等问题的思考。《四十不惑》似乎表达了第五代导演在走进一个新时代时所面临的困惑，写出了一代人对时代变迁的惶惑。影片中，儿子象喻着主人公的过去和记忆。而过去、历史挥之难去，不期然而至，绵绵作用于当下的日常生活。

之后李少红转向了电视连续戏剧。

由李少红执导的电视连续剧《雷雨》（1996）对经典进行了大胆的重写，把一部原先完全以男性视角展示旧式家庭悲剧的话剧作品，改写成了另一部风格细腻、动人哀婉的，以蘩漪为中心的，具有女性主义维度的反思批判意向的作品。

《大明宫词》（1998）“文人味”极浓，抒情性极强，具有鲜明独特的莎士比亚戏剧风格。这部连续剧一反忠于历史的正史表述方式，而始终定位在“关注自己对于一件史实或故事究竟是怎样的个人感受上”，因而“体现的导演自我意识特别强”[6]。影片以一个女导演特有的情感取向，为我们呈现了首先作为女性的武则天和太平公主，在宫廷和权力之外的个性和命运。

《橘子红了》颇具“唯美”风格，精致典雅，视觉效果好，画面、服装、音乐都很精致，堪称美轮美奂。该剧极为重视视觉的奇观化展示也即被看对象的“展示”价值[7]，成功实施了向大众文化的转型。其实从思想意义上看，该剧并没有太多突破性的意义。影片格调与张爱玲等作家的旧上海“海派”风格极为接近，颇为“文人化”，但消费性大众文化的性质则是无可否认的，“启蒙性”则是相当隐秘的。

李少红的电视连续剧几乎都有一种显而易见的艺术的程式化和假定性在其中。李少红似乎不再恪守似是而非的所谓现实主义、写实主义或再现论的原则，不再试图营造“真实”的幻觉，而是明白无误地、不再遮遮掩掩地把电视剧艺术假定性的一面，把电视剧作为大众文化类型天然的娱乐性功能的一面，有意暴露给观众——而且是以一种强化、夸张、集中的力度来表现的。华美流丽、一泻千里的台词，重彩铺染、尽善尽美的道服画面，风格化的音响效果等等，都从原本从属于剧情的次要元素的地位中凸现出来，成为具有自身相对独立的审美（或者说消费、娱乐、展示等）价值的重要元素。李少红自己也说

《大明宫词》的个人意识和主观性很强。她说：“在整个拍《大明宫词》的过程之中，我只是一心关注自己对一件史实或故事究竟是怎样的个人感受上，至于别人过去怎么说的，我既来不及去细致考查，也认为对我的创作没有那么重要。如果说《大明宫词》有什么鲜明个性的话，那就是它所体现的导演自我意识特别强，客观因素的干扰比较少，主观的感受更强一点。”[8] 李少红的夫子自道为我们理解《大明宫词》提供了一把钥匙。

李少红的成功与吴子牛的不成功两相对照，对我们的电视连续剧创作是颇有启发意义的。这或许说明，这本身不是一个悲剧和正剧的时代，而是一个娱乐化、消费化、视觉文化主导的时代。

走向电视连续剧，也是第五代导演近年来一个引人注目的现象（此外还有导演了电影《女儿楼》的胡玫导演了电视连续剧《雍正王朝》等）。从某种角度看，这也是精英文化向大众通俗文化转型的一种表现。

四、“后五代”的稳健之路

一些处于第五代外围的，不太严格的第五代导演——常被人称“后五代”的一批导演，反倒踏踏实实地贴近现实、关怀世俗人生，一直走着自己的较为沉稳的路。这一批导演有黄建新、夏钢、何群、何平等。

黄建新的电影创作一直是比较独特的。也许因为在电影学院进修过，再加上在新时期拍的《黑炮事件》（1985）、《错位》（1986）具有一定的现代主义意味，因而还是大致把他归为第五代群体。但实际上，他在当时就已呈现出与第五代群体不同的探索意向（如荒诞感和形式上的假定性结构，带有荒诞意味的假定性，以及面对现实、当下性题材等特点）。正如有论者指出的：“在运用都市景观处理中国符号的时候，黄建新表明自己在意义和形式的选择上已和经典概念中的第五代电影产生断裂，尽管他仍然追寻对中国历史的定位，仍然保持对政治文化的敏感。”[9] 在我看来，对荒诞的日常生活化表现和一种假定性叙述结构的探索，是黄建新对中国电影的两个非常独特也非常重要的贡献。

黄建新从《黑炮事件》和《错位》的假定性结构和荒诞感到后来基本离开了这一最大的特色而回到完全的写实和对当下的表现，处理时不时地还有一点小小的黑色幽默，也有点荒诞感的一些生活事件，但基

本上是一种写实的形态。

《站直，别趴下》（1992）、《背靠背，脸对脸》（1994）、《埋伏》（1996）把司空见惯的世事凡人写得活灵活现，对世态人心的洞察和发掘入木三分，表现出厚实稳重的风格形态，无论是内涵还是影像风格外形都给人留下极为深刻的印象。尤其是那种对人格心态的关注探究和塑造，使其作品在前期偏于表现性美学探究的形式追求阶段，进入到一种“无法之法为至法”的浑厚充实之境。

进入世纪之交，《说出你的秘密》（2000）把一个白领家庭置于由突发性事件引发的道德良心与优越生活的尖锐冲突中，在日常生活中挖掘现代都市人的人性深度和心理深度，但开掘得似乎不够。尤为可惜的是，影片在最后结尾时把一个心灵忏悔的严峻主题弱化为道德问题把伦理感、价值观层面上的立意，等而下之，降落到社会历史层面。影片在老同学回忆知青生活的感慨自足，主人公的道德发现中匆匆收尾。

黄建新的《谁说我不在乎》（2001）以“中产阶级”知识分子为对象，而又极为新潮地用尽了诸如动画卡通、想像性直接场景、DOGMA95般的DV效果、不确定性的对置等颇有后现代意味的电影手法。与《说出你的秘密》相似，影片的人物表现对象从下层小人物逐渐转向具有中产阶级特征的白领阶层。这是一个有意味的变化。

《谁说我不在乎》的电影叙事和影像风格颇为时尚新潮，从中可以看到《疾走罗拉》等新而酷的电影的影响痕迹。影片中即时性的三维动画影像，表现出对感性视觉奇观的重视和追求。但影片在精神意向上则明显世俗化得多了，已经消失了那种严峻的反思、批判国民性的批判现实主义色彩和理想主义精神。

《谁说我不在乎》似乎也隐喻了多种意识形态的混杂或者说和平共处、平分秋色。主人公最后还是从婚外恋的诱惑中后撤，这一选择是对以家庭、亲情、道德为代表的正统意识形态的回归，与冯小刚的《一声叹息》一样，是以对符合道德伦理规范的主流文化和意识形态的归趋为自己的大众文化及世俗伦理取向。而其中对“文革”记忆的反讽性展示，略带日常生活的夸张写意的漫画化的荒诞结构，对结婚证这种外在的异己性东西的反思，又分明保留了黄建新一直秉有的那种知识分子精英意识。

影片设置了一个“新新人类”审视观察父母亲一辈的视角，也由此把故事置身于最当下的情状，并借机把许多时尚性的叙事技巧和影像游戏万花筒式地融进了影片，使得影片颇具奇观性和时尚性。由此我们也

不难发现，黄建新的创作心态是非常年轻的。

黄建新影片塑造的中国各类世俗“小人物”形象系列，具有浓郁的现实感和时代生活气息，也不乏某种“历史文献性”和“史诗性”价值，堪称转型期中国社会各阶层的“清明上河图”。

何平的《双旗镇刀客》（1990）为一种“中国特色的西部类型片”的探索和初步成型做出了卓越的贡献。导演在影片中视野开阔，至少容纳了好莱坞电影的某些成功的电影要素，导演的故事叙事张弛有度，极见功力，对情节的把握相当圆熟，画面造型性强，极富视觉张力。弥漫于影片的那种若隐若现，若有若无的玄秘而犹疑的气息，无疑有西部片和中国传统文化双重的影响痕迹。那个时间限定的逼近让人想起美国西部片《正午》（1952），而孩歌的最后出手又不免让人想起《杀无赦》（1992），也能让人体会到“以不变应万变”、“以静制动”的道家文化精神。因而影片融合了东方文化的神秘和大智若愚的品格与好莱坞西部片的某些外部特征，但又很具中国特色，特别是那种以静制动、引而不发、后发制人的哲学完全是中国化的。

周晓文的青春题材片如《青春无悔》（1991）、《青春冲动》（1992）、《狭路英豪》（1993）在题材、风格类型、青年性心理表现、对好莱坞心理悬念类型影片的借鉴等方面的开拓上颇富新意。我以为堪称“准青年心理类型片”。

他的“疯狂三部曲”（《最后的疯狂》/1987、《疯狂的代价》/1988、《狭路英豪》/1993）对犯罪心理的挖掘，对侦破类型片的探索，都别有新意。他的《秦颂》（1995）按他自己的说法就是“首先为广大观众拍一个好玩的古代故事”，[10] 较早开了“我写历史”而非“历史写我”的历史题材创作原则，对后来“戏说”历史、“娱乐化”历史的影视文化趋向具有先导性意义。

宁瀛也大体属于“后五代”，她一直走着一条迥异于第五代主流的道路。她曾留学新现实主义的老家意大利，并以颇具纪实性特点的《找乐》（1992）、《民警故事》（1995）而引人注目。其影片镜头语言讲求客观性和距离感，导演在摄影机后面深藏不露，不动声色，是一种如实呈现当下人之生存状态的状态电影，从而承续了纪实“补课”的时代需求。

这些电影导演的共同特点是先锋实验精神逐渐衰落，叙事更为成熟老到，在文化价值取向上更为顺世随俗，注重当下，也考虑并逐渐适应了与市场一定程度的结合。

五、错位与茫然失措

陈凯歌无疑是一个典型的理想主义者，属精英知识分子之列，在当时也堪称“少年凯歌”，英姿勃勃。这与五四以来的一种“少年中国”的精神和五四气象是具有一定的历史承传性的。甚至也不妨说，陈凯歌是一位中国影坛不多见的“银幕诗人”或“银幕哲学家”。陈凯歌一直自认为是“文化工作者”而非单纯意义上的电影导演。他说：“与其说我是一个电影导演，我宁愿说自己是一个文化工作者。我所做的工作，是以自己非常小的力量，去叙说（用弘扬、宣扬这类词对我来讲都太大了）一些自己认为是非常重要的事情。我现在谈对中国文化现状的忧虑，是徒唤奈何，不一定引起大面积的呼应。但用电影表达自己对文化的思考，却是我的一种自觉选择。”[11] 他还宣称，“当民族振兴的时代开始来到的时候，我们希望一切从头开始，希望从受伤的地方生长出足以振奋整个民族精神的思想来”。不难发现陈凯歌所禀有的那种“铁肩担道义”式的历史使命感、时代精神和启蒙理想。

在《黄土地》、《孩子王》、《大阅兵》等影片中，陈凯歌都寓言式地传达了当时整个社会文化界反思民族痼弊、批判国民性、追求“现代性”、向蔚蓝色文明大踏步迈进的高远理想。这些影片虽然都有一种“浓得化不开”的，与其少年英气不甚协调的悲凉沉郁格调和苍凉迷茫气韵，但总的气象是积极向上的。在此之后，陈凯歌似乎陷入一种矛盾和冲突之中，创作追求开始分化。

《边走边唱》在主题意向上有所偏移，明显凸现出来的是精英知识分子的艺术理想，有关个体自我意识、人生追求和命运感怀等哲理主题，民族历史感有所淡化。

《霸王别姬》主题宏大，试图把京剧舞台与历史舞台合一，巧妙地借用了“戏中戏”结构，颇不乏一种宏大的史诗格局。影片非常重视戏剧化的视觉形式的建构，在视觉美感上颇具凄艳华美的意象美。《霸王别姬》的时间跨度很大，它以中国50年的历史为背景，试图表现人性的两个重要主题：迷恋与背叛。程蝶衣的形象似乎与陈凯歌《边走边唱》中的探索一以贯之。陈凯歌自己说过：“从创作的角度来讲，程蝶衣这个人物是创造者的一个支柱。作为一个演旦角的演员，他的生活跟舞台表演没有办法区分。”在陈凯歌电影创作的历史上，《霸王别姬》具有一定的转型性意义，它一反过去对理念表达和华美造型的迷恋，而是比较注重讲故事和叙事性，通过生动的人物、“时尚化”的文化意象（如京剧、同性恋、三角恋）、曲折的情节，把一个有关人生的悲欢离合与人性的扭曲阴暗的人生故事讲得有声有色。

总之，《霸王别姬》是一曲传统文化的挽歌，既有对传统文化的反思控诉也有迷恋与赏玩，对传统的态度比较复杂。

《风月》在题材上颇有猎奇、猎艳、奇观化之嫌，其立意虽在于挖掘人性的深度，在情节剧中探索人的本真和生命状态，但似乎略显病态。正如有人评价的那样："陈凯歌的《风月》就是一次向精神废墟的寻踪。在昨日的废墟里挖掘，在废墟的迷宫里恋栈，从而也使他的理想主义在废墟的阴影里失落的电影之旅。"[12] 人文精神已是大大失落了。然而，即使是《风月》这样的影片，也有一个社会历史背景的大叙述，也出人意外地渗透进许多历史因素。

《荆轲刺秦王》让人有莫名其妙之感，虽然气势很宏大，人物丰富复杂，心理世界的探入也颇为深刻，影片视觉效果尤其好，通过加字幕呈现的结构方式也很有特色，电影语言更是纯熟老到。电影无疑是试图借助历史演绎讲述一则关于权力异化的寓言。影片一以贯之的是导演对秦王之人格分裂和权力异化的哲理思考。权力对秦王的异化是通过秦王与其父、与其母、与其友、与其情人等的多重复杂关系中展开的。但人物关系太满，个人主观化、刻意化痕迹太重。此外，影片结构性很强，似乎是导演以强大的主体精神对历史进行重新观照和结构，但影片结构有些负荷过重且显得混乱。究其深层原因，也许在于导演的主观意图太强烈，理念过重，而且把那种历史进步与个人幸福、人道理想与野心欲望的尖锐矛盾完全对立起来。

对照陈凯歌在导演《荆轲刺秦王》前后的一些言论，更让人匪夷所思："我们不能让中国几千年的文化被'汉堡包文化'所取代。我们的文化影响曾经遍及亚洲，但如此深远的文化如果在我们手里完全丧失，我很伤心。我相信《荆轲刺秦王》会对国内外观众产生一种文化上的影响。过去我们一直讲国威远及四海之外，指的是什么，就是它的文化影响。而我们其实是用这样一个故事来对中国的兴起和振作做了一番表达"，"并不是在历史与今天之间找不到一点儿联系，共同点是存在的。比如秦王嬴政在当时小国寡民的情况下，就提出了大一统国家构想，这和我们今天共同处于地球村的现状，是多类似啊。"[13]

在我看来，造成这种"错位"的根本原因是文化语境的巨变。

陈凯歌的《和你在一起》虽是他难能可贵的回归平民和世俗之作，但世俗却未能免于庸俗。影片把一个本来颇有现代性意味的关于个人价值自我实现与亲情伦理冲突的复杂主题，不无粗率地简化为单纯的伦理价值评判，而且有一种伦理至上的意味，更不乏煽情之能事。两个对立的教授的设置尤其脸谱化和类型化，冲突的现实依据和心理性格依据都不充分，缺少应有的张力。影片的影像堪称流光溢彩，哪怕是

大杂院的平民生活，都拍得漂亮流丽，但却很不现实。这既反映了陈凯歌之类成功人士与中国现实的“隔”，也折射了他一以贯之的那种精英知识分子所具有的精神贵族的气质。在我看来，这部影片与同时名列金鸡奖的《生活秀》，同时名列华表奖的《美丽的大脚》相比，在表现生活的质感和厚度上都明显略逊一筹。

总之，陈凯歌进入90年代之后的电影创作似乎在文化价值取向、艺术风格表义等方面都显得有些不伦不类、混乱而游移不定。他的影片既表征了文化转型的一些趋向（如视觉奇观化、投合西方的“后殖民”倾向、封闭的淡化时代背景的大宅院模式、叙事性的增强、世俗化策略等等），同时又顽固地保留了第五代的一些理想（如历史感的追求、寓言化的表意策略）。总之，其电影表义的混乱是文化转型年代所有复杂性的表现。这种混乱甚至不是他个人的。

综上所述，“第五代”导演作为一个完全逸出流派范围的文化艺术潮流，其80年代的辉煌和整体风格上的基本一致已经不复存在了。

第二节　话语转型的表征

一、主体形象的变迁：从启蒙知识分子到平民和边缘人

我们先从一部第四代导演的影片《青春祭》说起。在这部影片中，摄影机的角度与女知青的眼睛视角，常常是合一的，通过摄影机镜头——一种主观镜头，她以一种悲悯而沉痛的眼光俯视被摄对象。如影片中表现她初到傣乡看到傣族男女青年对歌的情景时用了连续的三个镜头：

> 镜头一：（特写）李纯在看。
>
> 镜头二：（远景）反打出李纯之所见：傣族男女青年对歌的情景。
>
> 镜头三：（特写）重新回到李纯，若有所悟的脸部表情。
>
> 旁白（第一人称）：真想不到他们表达爱情的方式这么大胆热烈，

我们内地的青年是不可能这样的（大意）。

因而在这里，农村边地、少数民族地区是“被看”的存在，主体并没有与对象合为一体，从而体现为一种知识分子高高在上的启蒙者的视角。正因为主体与对象之间拉开了观照的距离，也因为现代文化与傣家少数民族文化的无法填平的文化差异，才使得傣家人的生活显得那么诗意化和纯美。然而虽然那么美，也逃脱不了覆灭的命运：最后有一个从情节上看不免牵强的结尾——小村庄被泥石流吞没。这其实流露了导演一种“看客”或旁观者的潜意识心理——“此曲只应天上有”。具有边缘性和反现代性特征的傣家少数民族文化，她可以欣赏，但却永远无法融入，因为她不可能成为傣家人。而且这种文化可以欣赏，但却与她们这一代人心目中的现代性理想相背甚远。正如张颐武所指出的：“《青春祭》是缅怀和思念，又是告别和放弃。傣族的生活给与了女主角自由，但这一自由却是来自于某种边缘的民俗而不具有进入主流社会的意义，因此不可能让人完全投入，甚至最后还弃之而去。”[14] 这在一定程度上表现出第四代导演审美理想与现代性追求的深刻矛盾，有一种清醒而又痛苦的启蒙理性精神在其中。

除了《青春祭》，我们还不难在第四代导演的其他一些典型性作品中发现许多启蒙知识者的视角：

《乡音》中有一个从性格深度上看极为苍白的，受过一些现代教育的妯娌的视角，有时是通过她来审视大嫂陶春和他哥哥的。而这个视角的存在本身是可有可无的，这一种叙事符码并没有承载必不可少的推动叙事的功能。惟一的作用，恐怕是可以与陶春形成一种对比以及反思的效果，或者寄托导演主体对未来的一种希望。

《都市里的村庄》设置了一个记者舒朗的视角，并且有意无意地划开了二者（舒朗与女主人公丁小亚）文化上的差异而不可能恋爱的沟壕。

《如意》的视角设置是很有意味的。影片从见事的叙述人程宇的叙述开始，但随着情节的进一步展开，我们会发现作为叙述人的他并不是全知视角，就是说有些情节并不是他所见和所能看见的，这当然会使我们怀疑这个叙述者的权威性。而且，我们可以设想，如果没有这样一个几乎无关影片之轻重的叙述人，影片中的这个关于人道主义理想、人性、人情之美的故事本身已经足以让观众动容的了。那么，影片为什么要设置这个叙述人视角呢？恐怕只能解释成导演黄健中试图通过这个视角表达自己的述说欲望，在一定程度上，这一视角流露了导演主体在文化心态上有一种高高在上、俯视芸芸众生的“启蒙者”的

心态或立场。

《黄土地》里的顾青也是一个“看”的主体。而黄土地以及黄土地上生存着的人们则是“被看”的，等待着他宣谕教化和拯救的被动的客体。顾青虽然怀抱启蒙的现代性理想而来，面对现实却显得无能为力。影片从头至尾透着一种冷静、冷漠、无奈和压抑的气息。毫无疑问，影片中的主体与环境客体是错位的、不和谐的，流露出一种深深的启蒙者的寂寞和孤独。

胡炳榴的“三乡”（《乡情》、《乡音》、《乡民》）系列影片，表达的是反封建、反愚昧、呼唤现代文明的宏大主题，在影片中凸现着强大的主体批判精神和对现代文明热切呼唤的意向（如《乡音》结尾时火车隆隆声的画外音的强行设置）。

《一个与八个》，仅仅从题目看，就体现了一种启蒙与被启蒙的张力。影片中作为“一个”的受委屈的指导员，与《黄土地》里的作为外来的拯救者的顾大哥，以及《孩子王》里面以批判的眼光看待传统文化和教育方式的老师一样，都是完整的独立的自我，是一种启蒙者的形象，具有强烈的主体理性精神，感情也是深沉、凝重、饱满或者是反思着的自觉的主体。而且，第五代电影中的主体往往有整个民族或一代人的支撑。第五代导演自己也说，“我们都是黄土地上的中国人”。

到了后新时期，有些电影中的主体则是平民甚至是流氓无产者（如由王朔的小说改编的系列电影）、先锋艺术家、摇滚乐手、吸毒者等等，总之是一些社会边缘人，一些历史的缺席者、晚生代、社会体制外的生存者。

第六代电影中的主体形象大都是一些没有远大理想的个体生存者，是一些整日里为自己的衣食住行这些最基本的生存问题劳累奔波的个体人。他们游离于社会体制之外，按自己的无所谓的生活态度生活着，当然在他们冷漠的外表中也有着极度的内心焦虑，只是，与第五代导演的群体焦虑、民族焦虑不同，他们的焦虑是个体的、感性的、只属于自己的。而且他们的许多电影还是从正面来表现这些“新人类”一族的。而与“顽主们”相比，他们远没有“顽主们”那样在社会中活得游刃有余，仿佛是与社会格格不入。所以，就实质而言，他们并不是平民或市民，而是个体知识分子。还有一些第六代导演的电影则关注“灰色的人生”的边缘化的生存。如贾樟柯、王小帅、王超、王全安等，把镜头对准了社会上普通的边缘生存者——小偷、歌女、妓女、民工、农村青年妇女等。在这些具有“风俗史”意义的电影作品中，第六代电影形象地象喻了这种社会形象的变迁转换。

黄建新的《站直，别趴下》以一种非常复杂的心态演绎了一个“谁在中国能过好日子”（俄国著名诗人涅克拉索夫有一部著名长诗《谁在俄罗斯能过好日子》）的当代都市风俗画和世相图，并无简单的二元价值判断，但更使人们在诙谐和酸楚中思考。

在我看来，黄建新的二难心态有点像恩格斯所论述的巴尔扎克对待他所心爱的贵族阶级。与巴尔扎克对他笔下必然退出历史舞台的没落的贵族阶级满怀同情一样，黄建新对知识分子阶层也是充满同情的。虽然黄建新从《黑炮事件》开始就一直不乏反思自省与批判的视角，但他还是无可奈何地顺应历史，塑造出了一种更适合于当下生存的新人类形象，如电影中由牛振华扮演的那个“牛气冲天”的个体户。

相形之下，张艺谋的告别历史则要轻松得多了。在《秋菊打官司》中，也许张艺谋还有一种法制/人制的困惑，但在《有话好好说》中，张艺谋就以一种谐趣小品式的、不无夸张的城市风俗画告别了第五代电影影像中苍凉浓郁、化不开的历史情结。

二、话语方式的变迁

1.从象征结构或寓言体到日记体和新记录体

田壮壮曾谈到过电影应如何处理与民族精神的关系的问题：“重要的不是外在的所谓‘形似’，而是内在的‘神似’，它是民族精神具体到民族个人身上的灵魂”，也就是说，真正好的电影必须体现出“本民族千百年来不断自我塑造的特殊心理素质的内涵与外延”。这从一个侧面可以发现第五代导演之拍电影是有着异常宏大的主题追求和非常强烈自觉的主体愿望的。

第四代导演和第五代导演的电影都往往有着一个庞大的象征结构框架：在表层的、故事性不是特别强但相当完整的叙述性结构框架上，依附着非常宏大复杂的象征性内涵。

《巴山夜雨》堪称一个关于光明到来之前的“前夜”[15]的寓言故事。影片在一个相对稳定的时空也即一艘行进中的客轮中展开人物冲突和故事叙述。正是这种时空的封闭性和稳定性生成了某种自足的象征性和寓言性。船上的各色人等都极富社会阶层的代表性，从而成为社会的一个缩影。于是，丰富的语义就产生了：这艘轮船及其经历是历史长河中的一段航程，历史是向前发展的，道路虽然曲折，但前途是光明的。

《邻居》也与此有异曲同工之妙，筒子楼里发生的事，人们的生存状况经过努力争取的逐渐好转正是社会政治上拨乱反正的一个寓言。正如编剧徐葆耕在谈及这部剧本的创作时曾说：“影片非常细腻地讲述了一个既现代又古老的故事，筒子楼里各家之间没有血缘关系，却像一个古老的‘部落’，而‘部落’的‘酋长’就是退休的老干部刘力行。与其说他像一只老母鸡呵护着受难的男男女女，不如说他像高尔基小说中的丹柯，掏出自己的心脏点燃火把，引导筒子楼里的人们向着光明前进。”因而，这是一个“具有耶稣那种受难与献身气质”的极具象征意义的“父亲”形象[16]。

在《沙鸥》中，女主角的个人命运是与民族振兴的宏大叙述合而为一的。至于《逆光》、《都市里的村庄》等影片所表达的文明/传统、都市/乡村冲突的寓言性则更是昭然若揭，导演自己对此也有较为明确的自述。

《一个和八个》是一个颇有意味的过程的展示：“一个”与“八个”从相持相抗到最后，“一个”以其民族的号召力和正义正直光明磊落的个人的魅力感染了“八个”，从而统一在抗战的民族主题上。《黄土地》的叙事有其缝隙，结尾透出了虚弱无力——憨憨之逆流而动，显得极为弱小，慢镜头的表现，更让人觉得虚虚实实、真真假假。但其基本叙述框架还是一个启蒙和拯救的模式。《站直，别趴下》也是一个封闭式的空间结构。在空间结构中隐喻了三种意识形态冲突的寓意。《黑炮事件》与《错位》以荒诞的外在形态，表达深刻的文化反思与文化批判的意向。

《红高粱》有两个叙述层面，是两个“成长仪式”的叠合。一是个人成长仪式，一是民族再生的仪式。这两个仪式在最后那个著名的定格镜头中合而为一。在火光冲天的背景中，我拉着我爷爷的手，我爷爷顶天而立（地上则躺着作为仪式的“牺牲品”的我奶奶），似凤凰之涅槃。

《孩子王》通过知识青年老杆来而复去的叙述结构，“从前有座山，山上有座庙”的一再重复的画外声音，在画内画外的转换以及对某些意象的反复表现（如球的意向、石碾的意象、黎明或黄昏时期的红土地高原等），对传统文化的循环往复的“怪圈”进行了深刻的反思和批判。

《霸王别姬》则通过对文化中的人的象征性表现，表达了对一种文化的历史变迁和命运的思考，跨度极大，有明显的包容万象、概括历史的野心。

美国学者劳坡林在《声音与意义——诗学概论》中为象征下了一个非常简洁的定义："某种东西的含义大于其本身。"

"象征"作为一种有着明显的意识形态目的的话语方式，是一种现代主义式冲动的结果：它追求意义大于形象或结构本身，追求一种意在言外的效果，内涵层要远远大于叙述层。杰姆逊在谈到《尤利西斯》和《万有引力之虹》、《格尔尼卡》等现代主义经典文艺作品时，都谈到这些作品的作者都希望自己的作品成为一部绝对的书，成为一部《圣经》一样惟一的书。[17] 他还谈到："德国一位批评家比格尔，在《西方派的理论》一书中曾这样说过：现代主义者总是希望艺术不仅仅是产出一部小说，一幅画，或是一部交响乐，他们要艺术能做一切事情。有人说过现代主义的艺术就是想要成为一个没有宗教社会里的宗教。"[18]

这也是一种典型的寓言化写作方式。正如杰姆逊所说的："所谓寓言性就是说表面的故事总是含有另外一个隐秘的意义。寓言的意思就是从思想观念的角度重新讲或再写一个故事。"[19] 就此而言，第五代导演的电影实在是太沉重了。

也正是在这种意义上，第五代导演的电影被人称作是一种"自传民族志"："第五代导演在毫不留情的文化批评中，形成了自己独特的风格：一种'自传民族志'。中国的民族电影是民族的自我反观。这一时期的代表作，如《老井》、《黄土地》、《大阅兵》、《孩子王》、《红高粱》、《边走边唱》，都是在杰姆逊所界定的那种意义上的、中国的深刻的民族寓言。这些影片的独特风格对于把中国想像并描绘为一个共同体具有重要意义。"[20]

第六代导演则对于自己与前一代即第五代导演的不同有着十分清醒的认识。张元说过："寓言故事是第五代的主体，他们能把历史写成寓言很不简单，而且那么精彩地去叙述。然而对我来说，我只有客观，客观对我太重要了，我每天都在注意身边事，稍远一点我就看不到了。"王小帅则说过，"拍这部电影（指《冬春的日子》）就像写我们自己的日记"。

所以在第六代导演这里，有时是一种拼贴式的叙事风格，如杂乱的堆砌、瞬间的影像、无定形的情绪、叙事性的场景、类似青春白日梦的残片和不可靠的叙述，有关青春残酷和自恋、自怜、自怨的故事。与此相应，他们的电影的故事是开放性的、不完整的，虚虚实实、真真假假的，如《周末情人》结尾亦虚亦实、真假难辨的开放性和不定性，《阳光灿烂的日子》里对叙述的自我解构、对叙述主体的怀疑和非确定性，《苏州河》、《月蚀》对叙述行为的有意凸现等。

另外一些第六代电影则回到了一种日常生活的状态和普通人的心态。正如第六代导演章明在言及他导演《巫山云雨》的动机时曾说过："现在电影有很多空白没有人填补。很常规的、很普遍的、具有代表性的中国老百姓的生活是怎样的，最能代表中国老百姓的生活状态的人，他们希望什么？在寻找什么？他们想干什么？想像什么？要关注这一点，就是关注中国的未来。中国就是由这样一批人构成的。这样的关注就是对中国整个命运的关注。"[21]

总之，第四代、第五代导演的影片大体上是一种宏大的历史叙述，是对民族、国家历史的一种叙述，即使表面上是叙述个人的事情，其象征隐喻内涵也使之超越了个体和个人。如第四代导演张暖忻的《青春祭》，这部电影与大部分第五代导演的全知视角和宏大叙述不同，是通过一个知青的回忆和自知的视角，表面上似乎是个人化的，但主题其实仍然很宏大。仍然是一个关于文明与愚昧的冲突的主题，是从民族或中国这样的宏大视角出发的，是以民族为中心的。正如一位美籍华裔学者从一种"另类"的视角所发现的那样："尽管影片中的少数民族的价值观是对汉族的政治和文化的质疑，可是无论电影的视角、'观点'、叙述的语态还是讲故事人的自我意识和记忆还都是汉族/'中国'民族志学者的。总之，追求差异和边缘性完全是出于中心的自我利益的需要。"[22]

所以，第四代、第五代导演的影片仿佛正是应验了杰姆逊的论述："所有第三世界的本文均带有寓言性和特殊性：我们应该把这些本文当作民族寓言来阅读，特别是当对他的形式是从占主导地位的西方表达形式的机制——例如小说上发展起来的。""第三世界的本文，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的本文，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。"

2.从抒情、诗意到纪实

第四代导演虽然以巴赞的"长镜头"理论和纪实性追求为旗帜，但他们对纪实性的追求其实并不彻底。正如不少论者指出，"第四代"导演对所谓纪实与长镜头的追求，带有有意误读的成分。因为他们初出之时正面临着戏剧化和虚假的艺术大敌，所以就提倡带有非常保险的现实主义标签的纪实性。而在骨子里，"第四代"导演颇有些象征和唯美倾向，再加上几乎是先天秉有的忧国忧民的集体无意识、中国人特有的诗性精神与理想，故而很快就离开纪实，回到了象征、寄托、表现与抒情。

从某种角度讲，中国的文学艺术一直有一种双重的精神缺失：彻底

的、客观实录的纪实精神和为艺术而艺术的游戏精神。纪实精神也与悲剧精神有一定关联。因为从某种角度讲，纪实是对一种日常生活化的、近乎无事的人生悲剧的正视和担当。鲁迅也正是从这一角度痛斥所谓“瞒”与“骗”的文学。而《红楼梦》的伟大正在于写出了人的真实情感，写出了真正的、毫不虚饰的悲剧。

第五代导演更是以对象征化（造型、定格、反复出现的意象、音乐的强化、色彩的渲染和写意）的追求为其最重要的特色。究其底，无论第四代还是第五代，都是主体意识觉醒、主体性极强的一代。他们总是要抒情、表意，总要把主体情感投射到对象物上，从而建构起象征的模式。

第四代导演的电影在总体美学风格的追求上表现出阴柔、优美、略带感伤的美学风格形态。这与新时期文化艺术主流是相当一致的（如诗歌中舒婷、顾城的“朦胧诗”）。作为大众审美情趣的一种表征，甚至当时在银幕上的影星崇拜的对象也是英俊潇洒、五官端正、优美型的“奶油小生”（如唐国强、迟志强、郭凯敏等）。

黄健中的《小花》对战争前所未有的优美影像表现（甚至在表现严酷的战争场面时在镜头前加红滤色镜），使战争“虚化”或“写意化”，并退居后台。

吴贻弓的《城南旧事》力图传达出一种“淡淡的哀愁、沉沉的相思”韵味，追求那种如“缓缓的小溪”一样的怨而不怒、哀而不伤的情绪氛围；[23] 音乐旋律的周而复始，若干场景的重复，以及“节奏的重复”和“叙述上的重复”，[24] 渲染了人生的离情别绪，在艺术境界上营造出一种别有况味的生活流逝感，一种浓浓的诗意。

张暖忻的《青春祭》以诗化的风格、散文化的结构表达了对青春失落的淡淡的惋叹，影片行云流水般地洋溢着动人的诗情画意，清新的抒情与深沉的哲理思索在影像中融为一体。尤其是最后一个镜头，李纯涕泣涟涟、掩面失声，营造出了一种阴柔、含蓄、抑制而冲和的美，容易让人想起舒婷的诗句：

> ——我真想，真想——/我的痛苦变为忧伤/想也想不够，说也说不出。（《雨别》）
>
> 如果你是树/我就是土壤/想这样提醒你/然而我不敢（《赠》）

要哭泣你就哭泣吧，让泪水/流啊，
流啊，默默地（《四月的黄昏》）

第四代、第五代导演在“电影语言现代化”上一个重要贡献，是对影像的视觉造型功能的强化。这实际上与他们强大的主体意识、强烈的抒情和表现的欲望是相辅相成的。视觉造型常常是连贯的叙事情节的中断，画面仿佛独立出来，成为一段具有独立美学价值的审美对象，从而凸现了抒情和表现的功能。特别是一些写意性的段落，如《黄土地》中的“腰鼓”、“求雨”，《红高粱》中的“颠轿”、“喝酒”等段落。但必须注意的是，这些独立的表意性抒情性段落并没有影响第四代、第五代电影总体的叙述性框架的完整。他们的影片在叙述结构和形态上，基本上是封闭的、圆圈式的，起承转合非常完整。如《黄土地》，尽管情节性不强，戏剧化冲突不激烈，但比之于第六代电影，要完整得多：一个外来者，进入一个封闭自足的家庭，使之发生了一些变化，泛起了阵阵涟漪，但他离开了，一切依旧，日常化的悲剧照常发生；他又回来了，憨憨向他跑去，一线希望重又泛起。因而就总体而言，第四代、第五代电影骨子里还是一种戏剧性的电影。比如说《黄土地》，顾青与老爹、顾青与翠巧、老爹与翠巧之间，还是充满着或紧张或暗藏不露、引而不发的紧张关系的，只是戏剧性冲突弱化了、稀释了、拉长了，被视觉造型掩盖了。

从世界电影史的参照来看，新现实主义式的生活化、实录，新浪潮、左岸派式的天马行空，一任情绪和意识流的无秩序的流淌、进行叙事性的游戏等等，新时期前期的中国电影都是紧缺的。

所以中国电影既要进行纪实的补课，又要进行实验性、心理化等方面的补课。

第六代导演在一定程度上进行了这两个向度的补课。他们的电影以一种纪实性的风格呈现出个体生存状态。他们经常使用的一些手法，如同期录音、跟镜头、实景拍摄、长镜头，强化了影片的纪实风格。更为重要的，是第六代导演不想寄托什么宏大主题的凡俗心态以及他们之琐屑、杂乱、日常、当下的边缘人生活状态，投资很少的小制作的影片生产方式等等，决定了其纪实性风格。破碎的片断化的叙事，不再完整，没有那么多巧合，一如日常生活，他们常常像意大利新现实主义电影那样随意截取一段日常生活流程。像《周末情人》、《头发乱了》、《冬春的日子》、《巫山云雨》、《小武》等，都是叙述琐碎庸常的日常生活和个体人生的当下都市生活体验，有一种还原本真生活状态的真实。

如贾樟柯的《小武》，获得了很高的国际声誉。法国《电影手册》杂

志评价说，“他的创作手法摆脱了中国电影的常规，他的影片表明了中国电影的复兴和活力”。

这里我们感兴趣的是，什么是《电影手册》所认定，也即贾樟柯所“摆脱”的“中国电影的常规”呢？

在我看来，这部影片正是贾樟柯实践自己的主张，对前一代导演实施反抗和突围的作品。也如其所言，影片试图“以老老实实的态度来记录这个年代变化的影像，反映当下氛围”。因而《小武》称得上是一部“虚构的纪实影片”，意思是说，故事、人物是虚构的，但手法是纪实的，生活与社会环境是真实的。这部影片最能打动人的就是这样一种毫不虚饰的纪实精神，在客观冷静中尊重现实和现实生活中的小人物的人道力量，具有浓郁朴质的生活气息。

在镜头语言上，影片体现了导演忠实于生活的客观纪实态度，也体现了对片中人物的尊重。摄影机镜头大都为平视，很少大俯大仰的特殊角度，也不用广角镜头和长焦距镜头，与普通人日常生活中的视角基本相当。影片中不少场景的拍摄还运用了长镜头手法，如小武与梅梅坐在床上交谈的那场戏，就是一个没有分切镜头，也没有正反打特写镜头的长镜头，细致地表现了他们的情感交流。在声音的运用上，影片中的对话几乎全用方言，再加之流行歌曲的运用，较好地实现了对现实生活的真实还原，造成了一种蕴含丰富的环境氛围和生活气息。影片以非职业化的表演为特色，每一个演员都是由非职业演员扮演的。但这些非职业演员却演出了生活的本色。

事实上，纪实作为一种时代潮流，不仅仅表现在电影中，在电视中也有明显的表现。尤其表现为电视纪录片的兴盛和纪实类专题节目和纪实性电视栏目的大量出现，如以1991年的《望长城》为发端的电视纪录片潮流。

无疑，电视栏目化的纪录片是中国纪录片走向大众并得以生存的重要空间。而且，经过多年的实践运行，这一批电视纪录片已经在媒体的大众性、舆论导向、观众可接受性和纪实艺术的追求之间，寻找到了较为适切的平衡。

中央电视台的《生活空间》和上海电视台的《纪录片编辑室》，是具有代表性的。《生活空间》早就已经成为大众纪录片的一种典范。这是一个具有较强纪实性的事实杂志节目，引导了一种非虚构类电视的潮流。在它的影响之下，中国出现了一大批访谈式的、纪录性的纪实节目。

《生活空间》有一句电视观众耳熟能详的经典导语："讲述老百姓自己的故事。"而这句导语背后所蕴含的巨大的价值观念变迁跨度与深刻的文化意义，则无论如何评价都不过分。电视荧屏表现的主体从领袖人物、榜样人物、明星到老百姓普通人，显然体现了社会的巨大进步以及文化观念的深刻变化。此外，中央电视台的《中国纪录片》、《纪事》以及各省市电视台的纪录片栏目，都成为展示优秀纪录片的重要窗口。《德兴坊》、《远去的村庄》、《沙与海》、《藏北人家》、《重逢的日子》、《舟舟的世界》等优秀纪录片，都是先在电视栏目中登台亮相的。

1997年，北京电视台的《百姓家园》栏目正式开播，并且别有意味地将《生活空间》"讲述老百姓自己的故事"的导语调整为"老百姓自己讲述的故事"。这在电视观念和文化观念上又是一个大的进步——即老百姓由被讲故事到自己来讲自己的故事，讲述者由原来的拥有媒体话语权的电视人转到了老百姓自身。这固然免不了有电视台商业运作的成分在内，但文化意义还是显而易见的。因为纪实不仅仅是一种技术或手段，同时还表征了一种独特的人生态度和价值观念，与一种平民化、多元化、人格平等的立场和心态是密切相关的。

此外，从传播学和电视美学的角度看，转型时期非虚构或纪实电视潮流的兴起，也是对中国电视纪录影片长期以来"格里尔逊"式的直接解说模式的突破。这种解说没有明显的人称概念，高高在上，执掌着话语权，有点像无所不知的全能的上帝，采用的是一种全知视角。而现在电视中声音的运用则更为丰富多样了，如采访对话、同期声、独白、旁白等。

DV影像文化的崛起，也推动影视纪实潮流进一步走向大众、走向民间。凤凰卫视中文台敏锐地把握住正在勃兴的DV影像文化热点，与北京大学、北京广播学院、北京师范大学、清华大学、中央戏剧学院等高校的协商合作，开设了"中华青年DV影像大展"栏目，定时播放由各校大学生以及社会青年独立拍制的时值为12分钟的DV影像节目。这些节目虽然不无粗糙，但毫无疑问是年轻人自己拍自己或拍他人的真实之作，极大地丰富了我们这个时代的影像世界。

鉴于强大的戏剧性、文学性传统（以及写意性、表现性传统，象征化的抒情和思维模式）的存在，鉴于我国社会发展的社会主义初级阶段以及中国的影视艺术似乎永远都需要补的纪实课，纪实应该是中国影视艺术永远的"赎罪"。

3.从历史到当下，从历史叙述到个体经验和个人记忆

第五代导演喜欢历史题材，大多面向过去。其实他们也不是那段历史的主人或亲历者（很奇怪，除陈凯歌拍了知青题材的《孩子王》外，其他第五代导演基本未拍属于他们之历史的红卫兵、知青生活），但沉重的历史责任感、张扬的主体意识，使得他们进入到一种假想的历史主体的中心位置。即使像《风月》这样的“吟风弄月”之作，也念念不忘历史，导演陈凯歌也要把人物的个人情感纠葛与中国近代史的变迁沉浮缝合在一起。

相形之下，第六代更像是“历史的缺席者”，甚至是自觉的缺席者和被放逐者。不多的几部叙说历史的电影，也是一种纯粹个人化了的叙说，是个人野史、心灵史性质的。

如《阳光灿烂的日子》，影片的主体结构建立在对少年往事的回忆和叙述之上。但不同于第四代、第五代导演们社会政治视角观照之下的“伤痕”或“反思”的意向，影片以极为个性化的表达方式，对青春做了诗化的描述，表达了对过去时光的依恋与怀旧。影片中，成长中的生命冲动，至诚至真的青春萌动的心灵感受，自恋与自卑的纠结，成长的困惑与烦恼，无望苦涩的初恋苦果等等，构成为一部意味隽永的“青春残酷物语”。

显然，影片超越了对“文革”那段历史的简单价值评判，而是对之做了诗意化的艺术表现。那段历史似乎成了一个纯粹的审美对象。而毋庸讳言的是，时间也已经可以让我们与对象拉开一段审美观照的距离了。犹为具有特色和艺术韵味的是，影片出色地表现了那种已逝的青春记忆的飘忽、迷茫、充满不确定性的诗意。

从意识形态分析的角度看，《阳光灿烂的日子》实际上反映了姜文一代人试图进入历史、成为话语主体的强烈愿望。因为在当年，他们是被人忽视的一族，是在大人们不在的时候（上山下乡又还轮不到他们）才“猴子称霸王”的。如马小军与父亲、母亲以及公安人员的几场戏表明，他们这一代人面对来自上一辈人的权力压迫时只能唯唯诺诺、噤若寒蝉。马小军潜入别人家里，堂而皇之地以主人自居也是这种心态的一种反映。《阳光灿烂的日子》描写的正是他们这一代所经历的“文革”，或者说他们眼中的“文革”，不以他们为主体的“文革”。影片结束时他们在豪华大奔上痛饮洋酒XO的镜头，把他们的心态暴露无遗。而正是对过去进行重新审视，甚至以某种理想化的方式诗意化和美化，才能完成当下的身份确认。

就此而言，《阳光灿烂的日子》是一部关于成长的寓言，是青春的呓语或抒情诗。

胡雪杨的《牵牛花》也是以童年视角看那个过去年代和成人社会，还加进一些精神分析的要素，“总体色彩是黑白灰”（胡雪杨《导演阐述》）；视角则是童年视角的低机位，扑朔迷离而又诗意朦胧，很多事件也是遵循回忆的原则保留其朦胧暧昧。正如导演在“导演阐述”中说的，对于那段历史：“我们的记忆是那么清晰而认识却是模糊的。”[25]

4.视角：从全知到自知和旁知

在电影叙事中，视角或视点（viewpoint）无疑是很重要的一个意义生成要素。

视角的含义有三个层面的内涵：

其一，摄影机的视点，即摄影机镜头注视的发源点；其二，叙事的视点，即从某一方的角度出发进行叙事并表现为电影中画面再现了创作者或片中人物注视的角度；其三，观念的视点，即表达了叙事者对于所叙述事件的观念和判断。

这里对视角的分析主要侧重于第二层含义，也兼及其他两个层面的含义。

法国著名叙述学家托多罗夫在论及小说时说过：“我们所要研究的从来不是原始的事实或事件，而是以某种方式被描写出来的事实或事件。从两个不同的观点观察同一个事实就会写出两种截然不同的事实。”[26] 究其底，现实、生活或历史在艺术中都不是自我呈现的，而是通过某种媒介（语言、影像等）被叙述和被表现的。叙述角度，相应体现于（电影中摄影机或叙述人）的视点分为三种：

其一，全知视角和全知叙述：即叙述者大于人物的一种叙述。叙述者仿佛是一个全知和万能的上帝，无论是人物的外部动作还是内心世界都能知道并加以随心所欲地表现。按托多罗夫的说法，这种全知叙述是“叙述者”大于“人物”。

其二，自知视角和限制叙述：这是一种以“我”为主体的叙述方式。“我”通过画外音的方式介入电影并开始叙述，“我”既是观察、看见事件整个过程的叙述者，又是活跃在影片中、影响着情节发展的关键性人物。在一般情况下，影片之所呈现仅限于“我”的在场及所见，即叙述者与人物知道得同样多。按托多罗夫的说法，是“叙述者”等于“人物”。但在电影中，其实很多时候会逾越叙述人所见这一限制。

其三，旁知视角则是通过设置外显的叙述者来叙述事件——通过其他

人来叙述，即“叙述者”小于“人物”。如美国电影《公民凯恩》的叙述结构大体而言是通过四个人的旁知来叙述的，但并不严格限制在叙述人的亲眼所见中。

应该说，视角背后是有意识形态含义的，导演选择哪一种叙述视角并非完全出于偶然。

全知视角无疑代表一种叙述人对外部世界了解和掌握的一种自信。换句话说，就是作为作者的导演对摄影机的所谓客观性，对自己所想表现的东西有一种自信，也说明导演的理性意识比较强。这其实带有一种话语霸权的意味，因为是导演让我们观看经他选择过的物象以及事件。

“自知”的视角代表了对自我的尊重。“自知视角”往往有一定程度的自传性质，因为它是“一个人从现在的视角来描写过去的经验对于个人的意义”[27]，所以自知视角的使用往往带有一定的自恋意味，是自我意识的一种表现。

旁知则往往代表了对现实的非确定性的尊重。如《公民凯恩》、《罗生门》通过四个或五个人的视角来叙述同一件事，而这些叙述仿佛都是互相矛盾和互相否定的。从导演主体的角度考察，这种叙事视角的设置和叙述结构的安排，与导演对现实的某种非确定性认识是有一定关系的。

从视角的角度看，就总体而言，第四代、第五代导演较多使用全知视角，导演隐藏在摄影机或银幕的后面，仿佛无所不知。影片的叙述与摄影机镜头的视角基本合一，比如《黄土地》、《鸳鸯楼》、《一个和八个》、《喋血黑谷》等。

《天云山传奇》、《小街》在视角上有探索性，是个例外。谢晋的《天云山传奇》通过三位女性的视角，从不同的角度叙述了她们所见的男主人公，这一结构特点令人不难想到《公民凯恩》的结构。

杨延晋的《小街》较早在电影叙事上进行试验，采用一种部分限制性的叙述，即“通过人物的意识流动和断续性思维描述人物感知过的世界”。[28] 它尝试多种不同结尾的并置，并让构思写作中的编导也进入了影片，具有一种间离效果，也凸现了一种电影叙述游戏的精神，从而使人物的结尾具有了不定性和开放性。

第五代导演因为大多写他们并未亲身经历过的历史，不可能自知，所以更多地使用全知视角。

第六代导演较多使用自知以及自知与旁知混合的视角。这当然是由于他们往往写他们所经历过体验过的历史和生活的原因。所以第六代导演的不少作品带有一定程度的自传性。

《阳光灿烂的日子》以成年的我——马小军为叙事视角，一开始就说北京20年来变化之快已使他分不清幻觉和真实。在叙述中常常用一些推测的语气："那时候好像永远是夏天，太阳总是有空出来伴随我们，阳光充足太亮，使得眼前一阵阵发黑。"所以这是一个不可靠的叙事者。叙述人还常常通过画外音对叙述的可靠性进行解构："我现在怀疑和米兰的第一次相识是伪造的，其实我根本就没在马路上遇见她。"在影片中，摄影机多次以微仰的角度在主人公马小军的近前方拍摄，使马小军的形象显得高大，这反映出叙述者的一种自恋情结。

《周末情人》是以叙述者李欣的口气在回忆中开始叙述的，影片的最后展现了叙述者的当下生存状态：当拉拉出狱（改邪归正，重新做人的象征）之时，李欣带着孩子迎接他，这表明这一代人已经回到了世俗生活和现实的秩序规范。《长大成人》也采用一种自知的视角，叙述者叙述了自己在"长大成人"的过程中寻找"朱赫雷"（精神偶像）的心路历程。朱赫雷的形象在叙述者"不可靠"的叙述中，显得高大、神秘、理想化。朱赫雷"不知所终"的开放式结尾进一步解构了叙述的真实性，而使故事向一代人的"心灵史"的象征蕴含归趋。

王全安的《月蚀》也出现了不可靠的叙述者，影片由同一个女演员扮演两个角色，而这两个角色则不乏神秘心灵感应，这种影片结构表明了一种叙述实验的态度。不妨说，这是真正回到了艺术的虚构性本质，是对现实的非确定性本质的尊重，从某种角度讲，也是后现代性的一种表现。在影片中，其中一个女的听一个旁知的视角讲述另一个与自己很像的女人的故事，仿佛是看到了另一个自我的形象——镜像自我。在偏于隐晦和黑色的影像风格的呈现中，她对另一个女性的关切、探究、同情，仿佛是一场对另一个自我的追寻之旅颇具诡异莫测的神秘气息。

《苏州河》的叙事视角也与此相似。它是电影故事和电影中被叙述的故事的穿插叠合，也同样用一个演员饰两个角色——听叙述的和被叙述的。而且影片的叙述者始终没有在画面中出现，从而产生了一种间离效果，使我们与美美一样，对这个关于爱情的故事半信半疑。

从这些影片的叙述特点还可以引申出一个第六代电影表现"精神分裂"现象的原型性的主题模式。一部分第六代电影深入到潜意识、隐意识的层面，探索当下人的精神状态，如何建军的《悬恋》、《邮差》，王小帅的《冬春的日子》、《梦幻田园》等。何建军在自述为

何拍摄《邮差》时说过，“我对人内心世界很感兴趣，喜欢观察在日常封闭的空间里人的内心情感的交流和转化过程，这个电影是通过男主角心理活动历程而完成的一个叙事结构，以此来表现人的生存状态和精神世界”[29]。于是，《月蚀》、《苏州河》中出现了表达人格分裂或双重自我的形象——均由同一个演员扮演两个仿佛有着神秘的心灵感应的两个人物。《冬春的日子》中画家陷入精神分裂，《极度寒冷》中的青年先锋艺术家也隐入精神危机，《悬恋》的故事主要发生在精神病院，《邮差》则表现变态窥视心理。

在带有心灵或精神自传性质的影片中出现的自知视角和这种不可靠的叙述表明：“自传作者们与其他人一样容易出错。他们经常从最好的角度描写自己。他们掩盖某些事实，认识不到他人的重要性，并且忘记传记作者可以证明是很重要的小事件。这些缺点当然值得研究，但他们并不是自转的规定性特点，因为我们都在写作和交谈中表现出对于自己的同样偏袒。”[30]

毫无疑问，这种不可靠的叙述客观上是对现实的一种颠覆解构，从而表征了对影像本质，对影像与现实、与主体的关系的新理解。如果说，任何一部叙述性的艺术作品都有独立自足的叙述层和依附于叙述层或可以从叙述层生发开去的内涵层（如象征、隐喻、指涉意义），那么与第四代、第五代导演的影片相比，第六代影片的内涵层与叙述层是基本相当的，甚至可能小于叙述层。也就是说，在一定程度上，第六代电影是一种反象征、反隐喻和寄托的平面性电影文本。

5.从深度的营造到平面和解构

就某种角度而言，象征必然是一种深度模式的营造——深度正是在象征体与被象征体之间，在叙述框架与象征内涵之间生成的。

杰姆逊曾在《后现代主义与文化理论》中认为传统哲学或传统文化有四种“深度模式”：即黑格尔或马克思辩证法的“现象/本质”深度模式；弗洛伊德心理学的“明显”/“隐含”（所想和实际发生之间）深度模式；存在主义的“确实性”/“非确实性”深度模式，即认为可以在非确实性的表面之下找到确实性；符号学理论的“所指/能指”深度模式[31]。

以此来看第四代与第五代导演，不难发现，他们都有自己独特的象征性影像系统，都有自己独特的深度生成方式。

第四代电影偏重于美好的东西被毁灭的，带有感伤与忧郁美的悲剧，常常表现出一种“美丽的忧伤”的风格，中和而有节制，可谓“哀而不伤”，不乏儒家文化风范。

第五代偏重于大型的有着浓郁的文化历史沉积的象征性意象。营造意象的方法常常是通过视觉造型的强化——如静态造型和构图（呆照、意象的复现），音乐的强化，色彩的大写意等。大到黄土地、太阳、大海、高粱地，这些浓郁的大色块物象的象征；小到一些小道具，比如翠巧或我奶奶的红头巾、红棉袄等，都在影片整体的表意体系之内获得了象征性寓意。

如果说《黄土地》为了表现黄土地的浑厚凝重而进行一种大写意风格的构图的话，《黑炮事件》的画面构图则体现出鲜明的表现主义风格。影片中，工作服、工地的黄色、出事之后的红色，开会时黑白对比鲜明的过度曝光和高调摄影，都让人感觉到某种荒诞和不真实的格调氛围。也就是说，第五代视觉造型的用意在于引发观众的思考，诱导观众去思考和体会某种“画外之意”。

而第六代导演则通过纪实风格与感觉还原的方法来解构这种营造象征性意象的深度模式。他们切入感觉，凸现生活状态，影片中尽是生活的一些原生态表象的客观呈现，是一种如流水账似的，没有额外的象征意义的生活表象的罗列、拼贴或杂乱堆积。有时则还有意加进一些肮脏的、不规则的物象，如《周末情人》快结束时画面上出现了一堆刺目的垃圾。如《站台》，也如国外影评人所评价的那样，“肌理丰富的戏剧元素和各种文化景观的拼贴是《站台》的结构基础”，“堆砌在一起的有纪录片元素，风景、肖像，传闻，记忆。永远晕头转向地游弋于私人与历史两个空间。”[32] 这种有意的亵渎与粗鄙化，也是对优雅纯净艺术风格和深度模式的一种打破。

尤其是，《头发乱了》、《北京杂种》、《周末情人》等影片表现出了一种“碎片的”风格，这种风格并不诱发观众的理性深度思考，而是一种感觉的全面还原，直接作用于观众的感性视听觉。因为感觉、感性与理性相对，是初级阶段的、外观的、浅表的，但它是一种生命的直接存在，与生命本真有着更为直接的关联。

因此，如果说第四代、第五代导演在表现人的心理上，主要限于理性感知的层面，如理性控制之下的回忆、想像、显意识层面，那么第六代导演切入的主要是感觉、感性的层面。这与我们前面对新时期/后新时期文化转型从理性文化到感性文化的分析是相当一致的。特别是第六代导演以摇滚乐为对象或结构框架的一些影片，如《头发乱了》、《周末情人》、《北京杂种》等，极力传达他们动荡不安、迷离驳杂的生存体验，那种文化转型期成长中的都市青年特有的迷乱、困惑、无奈和希冀。

第六代导演在叙述上的叙述游戏、自我消解，也是打破深度模式之努

力意向的一个重要方面。像《阳光灿烂的日子》、《月蚀》、《苏州河》、《梦幻田园》等影片所表现出来的那种飘忽朦胧的诗意，那种叙述的不确定性和自我矛盾性，结尾的未完性和开放性等等，都是别有意味，颇为耐人寻味的。在这些影像文本的背后，无疑都隐含了第六代导演价值观念的深刻变异。

毫无疑问，当文明的信念和终极价值的理想丧失之后，当现时、此在与当下生存凸现在文化的前台之时，所谓的“深度”就不仅只能是一个幻觉，甚至还是一个他们必须破除，“置之死地而后快”的障碍物。

【注释】

[1] 言其转型，也与波普尔关于社会范式或型式的知识术语有关，尤其需要强调这种变化的全面性和深刻性。

[2] 〔美〕托马斯·沙兹：《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》，第353页，中国广播电视出版社，1992。

[3] 详见本书第九章的论述。

[4] 如李奕明认为：“这种语言化的本质在于它是反历史、反文化地把‘中国’作为一个影像的符码抽离于中国历史本身和世界历史进程之外。”见《世纪之末：社会的道德危机与第五代导演的寿终正寝》，《电影艺术》1996年第1、2期。

[5] 李奕明：《世纪之末：社会的道德危机与第五代导演的寿终正寝》，《电影艺术》1996年第1、2期。

[6] 《李少红：坚守女性的视角》，见于《90年代的“第五代”》，第

76页，北京广播学院出版社，2000。

[7] 德国批评家本雅明认为，从文艺作品的接受角度看，接受者对待文艺作品的态度主要有两种："一种侧重于艺术品的膜拜价值；另一种侧重于艺术品的展示价值。"（本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，见于《现代美学新维度》，第175页，北京大学出版社，1990。

[8] 《李少红：坚守女性的视角》（访谈），见于杨远婴等主编：《90年代的"第五代"》，第76页，北京广播学院出版社，2000。

[9] 杨远婴：《九十年代的"第五代"·导言》，北京广播学院出版社，2000。

[10] 转引自柴效锋：《晓文也疯狂》，第57页，湖南文艺出版社，1996。

[11] 《银幕上的寻梦人——陈凯歌访谈录》，《90年代的第五代》，第271页，北京广播学院出版社，2002。

[12] 倪震：《陈凯歌的90年代电影论》，《90年代的第五代》，北京广播学院出版社，2002。

[13] 转引自李尔葳：《荆轲刺秦王招致非议陈凯歌自认不识时务》，《中国青年报》，1998年10月23日。

[14] 张颐武：《第四代与现代性》，见于王人殷主编《与共和国一起

成长》，第80页，中国电影出版社，2003。

[15] 俄国著名作家屠格涅夫有一部小说名为《前夜》。

[16] 徐葆耕：《“原父”：世界电影中的中国话语》，载徐葆耕：《释古与清华学派》，第183页，清华大学出版社，1997。

[17] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第182页，陕西师范大学出版社，1986。

[18] 同上书，第159页。

[19] 同上书，第118页。

[20] 鲁晓鹏：《中国电影一百年（1896—1996）与跨国电影研究：一个历史导引》，《文化·镜像·诗学》，第69页，天津人民出版社，2002。

[21] 章明：《此情可待》，《北京电影学院学报》1996年第4期。

[22] 鲁晓鹏：《中国电影一百年（1896—1996）与跨国电影研究：一个历史导引》，《文化·镜像·诗学》，第70页，天津人民出版社，2002。

[23] 吴贻弓：《〈城南旧事〉导演阐述》，《电影文化》1983年第2

期。

[24] 吴贻弓：《〈城南旧事〉导演阐述》，《电影文化》1983年第2期。

[25] 胡雪杨：《〈牵牛花〉导演阐述》，《北京电影学院学报》1995年第1期。

[26] 转引自张隆溪：《二十世纪西方文论述评》，第143页，三联书店，1986。

[27] 〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，第82页，北京大学出版社，1991。

[28] 张卫：《新中国电影的叙事探索与影像追求》，《新中国电影五十年》，北京广播学院出版社，2000。

[29] 何建军：《电影和记忆》，《北京电影学院学报》1995年第1期。

[30] 〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，第82页，北京大学出版社，1991。

[31] 详见〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第183—185页，陕西师范大学出版社，1986。

[32] 转引自《我的摄影机不撒谎》，第375，379页，中国友谊出版公司，2002。

第三章　“全球化”的语境

第一节　“全球化”悖论：现代化与民族化

一、关于“全球化”

当时代列车的巨轮进入21世纪之际，“全球化”（globalization）已不仅仅是一个热门的、停留在讨论层面上的话题了。“全球化”甚至也可以说是人人都回避不了的当下现实和生存语境。信息、技术、商品、人员和资本市场等等在全球范围内突破了民族、国土、文化、风俗和意识形态的疆界，频繁往来，逐渐联成一体。时间是早已公元化了，人们所栖息的空间也已经与世界联成一体。“地球村”（Global Village），这一由于信息传播手段的飞速发展而使得人们的生活空间发生巨变的生存事实，已不再是天才的传播学家马歇尔·麦克卢汉的想像和呓语了。

美国社会学家罗兰·罗伯森指出：“作为一个概念，全球化既指世界的压缩（compression），又指认为世界是一个整体的意识的增强。”[1]压缩，侧重于空间维度的考虑，那就是随着交通运输、信息传播等的飞速发展带来了时空意识和时空观念的变化。“整体意识”则意味着随着金融资本、商品人力资源和信息资源等的跨国流通所带来的整个世界的高度组织化和一体化趋势。

此外，从广度看，全球化意味着资本主义的生产结构通过市场扩散到全球；而从深度看，全球化又意味着通过消费，使所有人的日常生活都被纳入到了资本主义的生产过程中。而且这一过程在一定程度上表现出不可逆性和不可阻挡性。罗兰·罗伯森甚至断言：“正如表面上反现代的姿态也被包裹在全球性话语（discourse of globality）之中。从这种特定的意义上说，不可能有任何从全球化和全球性的后退。”[2]

按阿巴杜埃（Arjun Appadurai）的说法，“全球化”表现为五个方面的

流动即五种明显的文化趋向。它们在全球范围内，以不同的程度互相交叉："首先是由人口流动造成的种族融合。那些流动的人口包括：旅游者、移民、难民、流亡者和打工仔。其次，是由跨国和国家公司及政府办事处所推动的技术交流，表现为机器和工厂的迁移。其三，是由股票交易中资金的快速周转所导致的金融一体化。其四，是传媒的综合，也就是集中所有图像和信息，这种趋向由报纸、杂志、电视、电影共同分担。其五，是意识同一化，这与一些观念的流布有关。这些概念直接联系着国家或反国家运动的意识形态。它们包含着西方启蒙世界观的重要理念：民主、自由、福利、权利等。" [3]

实际上，全球化并非始于今日。从某种角度看，我们甚至不妨说，当哥伦布发现美洲新大陆，当歌德提出"世界文学的时代已快来了" [4] 的构想，当马克思悬拟未来的"共产主义社会"的时候，全球化进程就已经开始了。

"全球化"作为不同国家和民族的共同化和一体化的发展，其进程正逐渐显示出深刻的后果。它提出的问题全面涉及到经济学、社会学、法学、政治学、伦理学、艺术人文的各个知识领域和社会——文化整体。但毋庸讳言，全球化首先是在经济和金融领域引起人们广泛关注的一个现象或话题，它首先是经济基础领域发生的一种深刻的变革。

但全球化并非意味着世界的大同和一体化，从某种角度看，它其实掩盖着的是一种文化霸权。因为在全球化的进程中，各个国家之间的关系、权利与义务是不对等的。我们完全可以问一句，这是谁的"全球化"？是谁在化谁？我们自然无法回避全球化，而且也正在享受着全球化所带来的种种好处，但我们不能不警惕其新的意识形态性和不平等关系。甚至不妨说，全球化在一定程度上是以西方（更狭义地说是美国）为中心的，是以西方的价值观念体系为标准的。

实际上，根据马克思关于艺术是远离经济基础的最为特殊的意识形态的观点，我并不认为影视艺术的发展就完全亦步亦趋于全球化的历史进程。艺术处于社会文化结构之金字塔的最顶端，或快或慢地随着经济基础的变更而变更。在这个社会文化结构中，最底层是经济基础，中间层是一般的意识形态，如政治、社会关系、法律制度等上层建筑也即一般的意识形态，作为特殊的意识形态的艺术、宗教等处于最顶端，与经济基础构成类似于云霓与大地的微妙关系。因此技术——经济层面的"全球化"与精神——文化层面的"全球化"并不完全步调一致。在我看来，如果有那么一块抵御"全球化"浪潮的最后的"处女地"的话，应该是作为我们"认识你自己"的精神家园的艺术领域。

二、全球化与现代化

相较而言，我更倾向于用“现代化”与“民族化”这一对互相对立又互相纠葛与互相转化的范畴来谈论这一话题，尽管阿夫里·德里克宣称全球化“在过去的几十年里作为一种变化的范式——同时也是一种社会想像——已经取代了现代化” [5] 。因为在我看来，全球化（globalization）更为侧重于空间性位移和技术——经济领域的一体化，更多被动性色彩；而现代化（modernization）则既兼顾精神层面，更具有一种在悖论与困境之中主动选择的精神立场。

“现代化”是指相对于古代与传统而言的一种追求现代性的历史进程，是席卷社会、政治、经济、金融、文化等全方位领域的结构性的社会发展过程。“现代化”这一概念与“现代性”话语相关。20世纪以来，中国以西方现代性为参照实施启蒙与救亡的浩大工程，整个社会都卷入了一个不可阻挡的追求现代性的现代化进程之中。作为经济基础之表象的特殊的意识形态，自20世纪初发端的中国现代文学艺术也属于这一工程之列，与现代科学技术联系至为密切的电影更是义不容辞地承担起了追求现代性的历史使命。这使得电影在中国现代化进程的语境中具有显而易见的现代性的含义。

所谓“现代”或“现代性”，是源自西方的一个知识话语。在欧洲启蒙主义大师那里，现代性是一项伟大的工程，是一套有关人类社会健康发展的理性蓝图。按德国社会学家韦伯的设想，这个理想社会由科学、道德和艺术三个领域组成，分别由工具理性、道德理性和艺术理性所支配。

事实上，任何一个外来的知识话语都有话语的语境和阐释有效性的问题。现代性话语作为输入到中国的西方知识话语，它必须被加之以“中国的”这样的限定语（就像我们谈论中国的现代派小说、象征派诗歌等等）。具体到中国的国情和语境，现代性问题既与西方相关，且多以西方为参照，又有着自己的特殊性。

李欧梵对“现代”的含义有过细致的解释。他说，“现代”是指“自现代以排斥过去的现时意识”。这种“现代”的时间观念和价值立场，受五四以来“进化论”思想的影响是很明显的。中国自五四新文化运动以来，这种“以现时为主”的现代意识就相当强烈，在精英知识分子那儿，“现代意识”不仅仅只是以现时为主的信念，而且也是往西方求“新”、求“奇”、求民族国家之富强的探索。显然，在对现代性的热情追求中，寄寓了中国现代知识分子良好、真诚的愿望。但由于中西方文化情状与社会主题等的诸多差异，中国现代知识分子对这种“现代性”的追求呈现出错位和驳杂的特点。

正如李欧梵指出的，这种现代意识往往表现为："在不同程度上继承西方'中产阶级'现代风一些司空见惯的观念：进化与进步的观念，实证主义对历史前进运动的信心，以为科技可能造福人类的信仰，以及广义的人文主义架构中自由与民主的理想。" [6] 也就是说，发生于西方的不同时间段的主题精神和思想追求，都杂糅并存在这种独特的现代意识中。所以，在中国的特殊的语境中，现代性代表了一种乐观、积极进取的人生态度，相信历史是向前发展的，社会是不断进步（线性时间观念与进化论思想）的，科学与进步能够造福人类，新的就是好的，而且西方的就是新的和好的，从而在价值参照系上秉持一种线性时间维度和西方维度。

中国的现代化虽以西方近现代（16世纪）以来的现代性历程为参照，但由于社会基础、"现代化前史"、文化传统或"文化基因"以及现实语境的不同，中国的现代性历程和现代性任务无疑有别于西方，可以说，中西方均面临着不同的现代性任务。也就是说，现代化的历程虽不可阻挡，但东西方乃至各个具体国家的过程、方向与结果却是各不相同的。即使是退一万步说，在多少世纪之后，世界大同了，不但国家，连人种、民族的区别都不存在了，但这是我们无法预料的后话，属于康德的不可知的"物自体"而非今天足以作为我们论述对象的"现象界"。

从某种角度看，现代性问题有两个层面的含义：一是社会现代性，一是审美现代性。审美现代性是体现在意识形态领域的对社会现代性进程的反思和批判。与此相应，中国的现代化也包括两个方面的内涵，一是本民族文化传统和内在精神在现代性感召下的现代转化。二是我们对西方文化的为我所用，实施"拿来主义"而进一步"化"为自己的血肉，也即外来因素的本土化。

这其实也就是全球化或现代化过程中全球化、现代化与民族化这一对悖论或二律背反。

三、民族化/现代化：悖论与选择

自20世纪以来，意识形态领域现代化与民族化的纠葛就一直是个挥之难去的症结式问题。作为一种特殊的意识形态实践，电影艺术有其艰难的历史与复杂的形态。毫不夸张地说，一部现代中国电影艺术的历史就是一部如何处理现代化与民族化的关系的历史，是现代化与民族化这两种意向性的矛盾、背离、纠葛或融合的历史。20世纪中国电影的发生和发展，鲜明地表征了中国电影现代化的历史进程。

在全球化进程日益加剧的今天，这一对互相依存又互相对立的范畴的关系无疑更趋于紧张。因为全球化从根本上而言要对民族化构成致命的威胁，会影响到人们对国家、民族的认同。

安德森在《想像的社群》（Imagined Community）中论述了国家文化的形成问题。他指出，民族主义和民族意识的产生与印刷资本主义的兴起有很大的关系。因为报纸、书籍的普遍印行，使得身处不同空间的人们能够在同一时间内同步想像发生在异地的事件。于是这些人在时间与空间上联结在一起。这就是“想像的社群”之发生。这种想像正构成为个体人对国家、民族的认同感。安德森还认为，民族国家的想像社群具有特定的疆界，跨越此疆界则存在着另外的“想像的社群”[7] 。

无疑，随着电子媒介对印刷媒介的占据传媒主导地位，这种“想像的空间”的完整性存在受到严重的冲击。因为电视、网络等的传播是超越国界的。其传播的时空统一性比之印刷传媒更为迅速，更具优势。因此，信息的传播与影像的流动使得地理空间的疆界完全被打破，地域的独特性也受到威胁。在这种情况下，正如论者所说：“人们丧失了地方感与空间感。符号交换则成为此种影像空间内主要的例行实践。”[8]

实际上，早在80年代，中国影评界就比较热烈地讨论过“民族化”问题。但是因为当时处于全力追求现代性的特殊时期，正如论者指出的：“80年代也不存在民族身份认同的焦虑，至少就主流文化而言是这样。80年代存在的是不可遏制的‘现代性冲动’和无所不在的‘现代化叙事’，是渴望实现现代化而急欲消融民族身份的持续性焦虑。这种焦虑是炽热高昂的，壮志未酬，豪情万状，完全掩盖了族别问题。”[9]

在当时，人们对于那种贴标签式的片面强调民族化的守成主义立场已经有过比较一致的批评。

如著名电影评论家钟惦棐就曾指出：“真实地反映中国人民的现实生活，就必然是民族的。电影与其他艺术形式不同，过分强调民族化有副作用。”著名美学家李泽厚也指出：“不能把那些固定的僵化的形式，说成一定是民族形式。过分强调民族性，排斥外来的东西，经常是民族要趋于保守的时候。”电影史家邵牧君则认为：“‘民族化’是一个针对外来文化的口号。他要求把外来文化的影响置于民族文化传统的管辖之下，把外来文化改造（化）成符合民族传统特点的形态。”他进而断言，“在文化问题上鼓吹走‘民族化’的道路，必然意味着今随古制，崇尚国粹。”[10]

作为提倡一方，林杉认为，电影创作实践证明“民族化是一个民族思想文化发展的客观规律，那么，认为民族化可能束缚创作手脚甚至成为创作的棍子的看法，显然是不妥当的”，“为谁服务的问题似乎需要讨论和研究，这是老问题在新时期中的重新提出，是解决电影民族化的根本前提和出发点”。

从这些言论看，我们会发现，在当时的语境之下，“民族化”是一个非常敏感的话题。有的人在其中灌注了浓厚的政治意识形态内涵，把是否“民族化”与是否爱国、“为谁服务”之类的政治标签联在一起。反之，主张不要提倡民族化的则提出了另一个冠冕堂皇的理由——民族化会阻碍现代化进程。

当时有人主张“电影民族化的口号应该缓提”，而在我看来，当现在全球化进程日益加速之际，确实到了重提之时。现在很多人以“本土化”来代替“民族化”，我们当然应该赋予“民族化”以若干新的内涵。

回望那场讨论，我们确乎会发现，对“现代性”的反思（即一种审美现代性的文化意向）就曾错位式超前性地经由“民族化”的口号而表现出来了。

其实，我们若是辩证全面地来理解民族化，特别是在全球化进程日益加剧的今天来看，民族化并非一个非常落后的，与保守、守成、守旧相等同的口号，作为一种抵御性的姿态，它完全可以（尽管有点阴差阳错）“抵抗”全球化，并与现代化构成充足的张力成为极为可贵的一个维度。它是一种必要的张力，在今天我们有在更高的时代基点上重提的必要。当然，在文学艺术诸精神文化领域的所谓抵御“全球化”实为审美现代性之一种，艺术指向与全球化进程是可以相悖的，这也是现代性的题中应有之义。

而且，民族化问题实际上与今日全球化进程中“民族身份焦虑的问题”也有着密切的关系。由于全球化进程的加剧，民族化也加强，于是有了民族身份认同的焦虑和危机。一方面，是世界的无限性、时空的全球化统一性、地球村；另一方面，是在这无限性中个体人的生存，他总在寻找特定群体、族类的身份认同，于是认同危机的产生无法避免。

此外，在当今全球化语境中对民族化口号的重提，也意味着对不同文化、不同民族之间的对话与交流关系的认可。正如德国著名哲学家哈贝马斯所主张的：“不同文化类型应当超越各自传统和生活形式的基本价值的局限，作为平等的对话伙伴相互尊重，并在一种和谐友好的气氛中消除误解，摒弃成见，以便共同探讨对于人类和世纪的未来有

关的重大问题，寻找解决问题的途径。这应当作为国际交往的伦理原则得到普遍遵守。”[11]

因为全球化绝非一个简单的融合和一体化的问题，在这一过程中，无疑既充满了支配与被支配的权力话语之争，也充满了各种各样的对话和交流交往。而正是在这一过程中，民族的文化和民族的历史也在不断地建构和发展。因为正如南帆指出的：“民族文化与民族历史的特征不是某种自我规定，这些特征取决于这个民族与其他民族的相互关系，取决于这个民族与其他民族之间的交往、比较、对抗、竞争、排斥、吸引，这一切必须发生在具体的历史网络之中，来自多种力量的交织互动。换言之，一个民族自身历史的建构取决于它如何参与多民族之间的历史。”[12]

著名东方学家爱德华·萨伊德在《东方学》中指出：“每一文化的发展和维护都需要一种与其相异质并且与其相竞争的另一个自我的存在。自我身份的建构——因为在我看来，身份，不管东方的还是西方的，法国的还是英国的，不仅显然是独特的集体经验之汇集，最终都是一种建构——牵涉到与自己相反的‘他者’身份的建构，而且总是牵涉到对于‘我们’不同的特质的不断阐释和再阐释。每一时代和社会都重新创造自己的‘他者’。因此，自我身份或‘他者’身份绝非静止的东西，而在很大程度上是一种人为建构的历史、社会、学术和政治过程，就像是一场牵涉到各个社会的不同个体和机构的竞赛。”[13] 也就是说，全球化是一个事实，而强调民族化是在全球化的背景之中来谈的，是动态中的民族化。因为民族文化并非永恒地固守一个恒定不变的民族本质，那是一种不切实际的民族本质主义——即假定一个民族具有某种恒定不变的本质，这种本质是坚拒异族文化的中流砥柱。这在实质上是乌托邦式地把民族抽象化，甚至抛出了历史的进程，从而虚构了一个抽象的“本土”。

时至今日，我们可以更加心气平和地来谈这个问题了：前提是不要有言此意彼的意识形态企图，不要有狭隘的民族主义情绪，也不要因为要追求现代性的立场把它看成势不两立的对立面而完全否定。在我看来，“民族化”的姿态作为审美现代性的一支，同样是现代化的一个方面。

具体到当下电影理论界，关于这一问题大致说来有两种互相对立的观点。有些人认为，电影艺术是“舶来品”，是一种非常现代的、最具有国际性的新型艺术，是“视觉的世界语”，在中国是无先例可循的，因而与传统是最缺少关联的（譬如新文学，它还以语言文字的中介而与传统文学相关联）；另一种看法则认为中国早就有“影戏”的传统，因而电影似乎是早已有之，还有的则因为爱森斯坦的蒙太奇理论与实践

和中国汉字、中国诗学思维方式有一定的关联性或似曾相似性而信心百倍，故强调要走民族化的道路。这两种观点即表现为“现代化”/“民族化”的二元对立。在我看来，我们应该辩证地看待“现代化/民族化”这一对相反相成的二元对立。现代化的进程是不可逆转的，它早已成为我们处身于其中的生存现实。然而，民族化或者说传统的现代转化的问题也是回避不了的。

鲁迅先生在论及我们对西洋文明的吸收问题时曾说过，“虽是西洋文明吧，我们能吸收时，就是西洋文明也变成我们自己的了。好像吃牛肉一样，绝不会吃了牛肉自己也变成牛肉的”。我国台湾诗人余光中针对人们对中国“现代派”诗歌的所谓“西化”、“数典忘祖”等的批评时说过，“新诗是反传统的，但不准备，而事实上也未与传统脱节；新诗应该大量吸收西洋的影响，但其结果仍然是中国人写的新诗” [14] 。也就是说，只要诗人是作为一个中国人，在用汉语写诗，那他写的总还是中国的现代诗。而只要是中国人写中国的现代诗，吸收外来影响、义无反顾地走向现代化，就是题中应有之义。同样，至少在今天及今后相当长的一段时间之内，只要是中国导演（可以扩展至华语电影导演）在拍电影，他就有一个传统审美精神的制约和如何对之实施现代转化的问题，就有一个如何处理现代化与民族化的张力关系的问题。

然而，因为电影艺术实施传统美学精神的现代转换的语言媒介是一种立足于现代科技发展基础之上的现代艺术形式，就自然带来了它的独特性。电影艺术之影像的真实感和再现性特点，摄影机介入艺术创造的“非人化”特点，在一定程度上似乎与中国传统审美精神的表现性、写意性等特点是矛盾的。而就瞬间性的每一幅银幕画面的静态构图而言，电影银幕画框的固定性决定了银幕形象是以焦点透视法则，在二维平面上展示的三维空间幻象。银幕影像具有逼真感，每一个画面就几乎相当于一幅西方古典绘画。因而电影的所谓纪实功能或复原物质现实的本性，使得电影银幕的再现功能与西方古典主义绘画的造型规则极为相似，即都以固定的观察者的位置、焦点透视的原理，观察银幕之中的物象。这种现代性转化确实有其特殊性，所以电影艺术的现代转化只能是精神上的，而不是全盘接受西方的再现性传统。

所以，从某种角度而言，电影是一种非常“西方化”的艺术门类，是造型艺术的机械化，是照相的延伸，它典型地体现了西方占主流地位的再现论艺术传统。这似乎在根本上是与中国以表现性写意性为主导的传统艺术精神相悖的。

那么，我们是不是可以依此推出电影艺术现代化就是全盘接受西方艺术的再现性、戏剧化等传统呢？当然不是。事实上，西方艺术精神本

身也处在不断地变异之中并逐渐表现出向东方艺术精神靠拢的趋向。

就此而言，近现代以来东西方艺术精神的一种“对流”的现象是颇耐人寻味的。

从某种角度说，西方电影史上意义重大的先锋派电影和“法国新浪潮”电影，正是体现了电影中对由卢米埃尔奠定的纪实性传统和由梅里爱奠定而在好莱坞发扬光大到极致的戏剧化传统的革新和反叛。从先锋派电影开始，电影似乎能够进行纯艺术的抽象了。而从“法国新浪潮”开始，电影似乎不仅能够纪实、长于叙述故事，也可以表意了，甚至还可以表现现代人的丰富复杂的心理世界乃至潜意识幻觉领域。

我们绝对不敢说法国新浪潮是受到东方艺术启迪的结果。但如果把这视作一种东西方艺术发展耐人寻味的规律、一种不谋而合的趋同，则无不可。无可否认，就主体而言，西方文学艺术有一种源远流长的模仿论和再现论的传统，叙事性文学，包括史诗、戏剧、小说非常发达。而自19世纪以来出现的现代派文学艺术，则表现出向以表现性为主导性追求的东方文学艺术的靠拢或趋同。这就是日本著名美学家今道友信曾指出过的，一个东西方艺术表现方法和艺术思想的“逆现象的同时展开”的现象：“东西方关于艺术与美的概念，在历史上的确是同时向相反的方向展开的。西方古典理念是模仿再现，近代发展为表现……而东方的古典艺术理念却是写意即表现。关于再现即写实的思想则产生于近代。”[15]

法国电影理论家巴赞曾指出：“从社会学观点看问题，照相术与电影的出现便自然而然地揭示了现代绘画肇始于上一世纪中叶的精神与技术的重大危机。”他还赞同安德罗·马尔罗的观点：“电影只是在造型艺术写实主义的演进过程中最明显的表现；而写实主义的原理是随着文艺复兴运动出现的，并且在巴罗克风格的绘画中得到了最极端的体现。”他还指出这么一个事实：“从16世纪以来，对现实幻象的追求不断地从内部影响绘画。这是一种纯心理的需求，它本身并不属于美学范畴，只有从追求魔力的心理中才能找到它的根源。但是，这种需求十分强烈，在它的影响下，造型艺术的平衡被全盘打乱了。”[16]

作为第七艺术的电影之诞生，大致与西方现代派文学艺术发生的时间相当。一个富有意味的现象是，20世纪20年代的先锋派电影导演往往同时是现代主义的先锋派诗人或现代派画家，如印象派电影的德吕克（《沉默》、《西班牙的节日》）、冈斯（《车轮》）、莱皮埃（《黄金国》）、杜拉克（《微笑的布迭夫人》），抽象主义的艾林格（《对角线交响曲》）、莱谢尔（《机器的舞蹈》）、华尔特·罗特

曼（《柏林，一个大城市的交响乐》）、达达主义的雷内·克莱尔（《幕间休息》）等，都是各个艺术领域（主要是诗歌和美术）内富有成就的艺术家。而印象主义、表现主义、抽象主义和超现实主义等电影流派，则都可以在绘画、诗歌、戏剧等艺术领域找到相对应的风格或流派。

可以说，当时许多现代主义者都在电影这一新型的机械性艺术上寄托了自己强烈的现代性理想。这表明，电影艺术的发展与现代主义艺术的出现一样，都是对西方文化艺术自身写实主义传统反叛的结果，都是写实主义和再现传统的延伸。而其与现代科技发展水平的密切相关使之理所当然的更具有现代性。电影艺术在不长的时间中的飞速发展恰如西方艺术几千年之发展的一种浓缩：仿佛做加速运动一样，在很短的时间之内就超越了纪实性（卢米埃尔兄弟）、戏剧化（梅里爱）而跃到了现代主义先锋派和“新浪潮”，并从60年代开始逐渐进入后现代，从而如现代派艺术一样表现出对东方艺术的某种趋同。

所以电影艺术的百年历史与中国的百年现代史有某种相似性。因为它所面临的可资借鉴的艺术经验、艺术营养或者说“影响的焦虑”太多了，所以其发展不是循规蹈矩、按部就班式的，而是一种“浓缩型”的加速度运动。

也就是说，西方电影艺术中某些现代性的东西，恰恰是我们民族化的内容。西方文学艺术的现代主义新潮流是西方文艺现代化的合理方向。也正因为如此，对中西方而言，它们各自的现代化的含义应该是不一样的，它们都各自面临着不同的现代性任务，它们很可能是“这山看那山高”，是互相对流的。中西方的现代化甚至是互为前提、条件和参照的。但我们今天来看西方的这种趋向，却应该站在更高的立场上，绝不能沾沾自喜于“老子先前比你阔”的阿Q精神。也就是说，西方电影艺术的发展，是在模仿论和再现论传统发展到极致发生危机以至于几乎无路可走之后，水到渠成、符合逻辑的自我调整和更新的结果。反过来说也一样，中国电影如果没有经历过西方意义上的对现代性的努力追求，现代意义上的、全球化背景上的“民族化”也是不可能的。民族化不是标签，也不是简单的再现，而是一种对传统的创造性的现代转化。这种转化若不是立足于现代立场，若不是有一个外来的“他者”作为参照存在，就像中国不可能自己产生电影，中国的“皮影戏”也不可能发展成为电影一样，所谓的传统也是没有生命力的古董和摆设而已。

第二节　华语电影：选择与策略

在全球化的文化背景之下，中国电影——更准确的说法也许应该是华语电影甚至是“泛华语电影”（近年来如《卧虎藏龙》、《刮痧》、《昨天》、《寻枪》、《庭院里的女人》、《蜀山传》、《英雄》、《天地英雄》等影片都因为拍制资金来源的复杂而有些“国籍不明”，但笼统地称之为华语电影则是基本可以的），大致会进行如下几种意向的选择（侧重于考察这些电影对待传统的态度以及文化取向）：

第一种文化意向是走文化认同和共同的文化想像之路，表现出对西方尤其是美国式的文化、文明、价值观念的全面的或巧妙隐蔽的认同。

如在西方颇受欢迎的《卧虎藏龙》，表面上虽然是中国本土和传统的题材，但毋庸否认的是——影片所表现出来的价值观念、人物设置模式、情感冲突特征、甚至一些人物对话和念白都无疑是颇为“西方化”的。

《刮痧》虽然在表面上是表达文化冲突的主题，也表现了第三世界文化对第一世界文化的对抗和较量，流露出对文化间不能互相理解的隐忧，具有相当的文化建设意向。但撇开好莱坞风格化的过于矫情的戏剧性冲突不论，内地里对西方文明（如美国的法律文化）的褒扬膜拜是相当明显的。

从某种程度上讲，《卧虎藏龙》对中国文化的表现或者说其传达出来的文化只是一种奇观。实际上，奇观化了的中国文化是非常表象化的，往往仅触及中国文化的皮毛。但“奇观化”却恰恰是好莱坞的“法宝”，也可能是符合许多人的观影心理的，因为它符合电影视觉奇观的本性。因此，《卧虎藏龙》在美国受到欢迎，《刮痧》在国内票房也很好。这种奇观化的表象，内里反映的却是人类文化共性的东西，如情感与理智的冲突、欲望与法则的冲突、入世与出世、人格的分裂等等。这些问题其实是共同的文化想像问题，而不是中国文化所独有的。所以对这两部电影来说，中国文化也许仅仅是一种外包装、引子或故事叙述的动力性因素。这代表了表现于影像文化的全球化文化走势——从文化冲突开始逐渐走向文化宽容和共同的文化想像。

《卧虎藏龙》中其实也与李安以前的电影如《推手》、《喜宴》、《饮食男女》相似，有一个文化冲突与文化融合的主题。如影片中的汉文化与满文化以及回纥文化，上层官宦雅文化与无拘无束的游侠文化，遵循严格伦理规范的儒文化与功成而退、逍遥人生的老庄道家文化等等……，都是一些构成为一定的张力和冲突的文化意向。再比如，李慕白、俞秀莲的道德原则无疑属于儒家文化规范，但他们可能在内心深处却羡慕玉蛟龙与罗小虎敢作敢为的非正统文化。所以这里的文化冲突主题也会使国外观众似曾相识，备有亲切感。因而《卧虎

藏龙》中表现的那种自我的分裂与冲突、人格的扭曲，乃至“剑”作为“阳具”的象征性意味，也像李安在《饮食男女》中隐含的“恋父情结”、《喜宴》中隐含的西方式的“同性恋”、父与子的冲突等义含一样，使西方人的进入接受视域较少障碍。

同样，《刮痧》的导演郑晓龙曾谈到过表现人类共同心理和共同想像的问题：“你看一座山，在一定海拔以下，山坡各面的植被物种丰富、千差万别，当超过一定的海拔，山坡各面的植被种类则逐渐减少、趋同，而等到了山顶附近，植被已经变得连种类都完全相同。文化也是如此，语言是文化的表象，不同语言创造了不同的文字，不同的文字衍生出不同的思维方式。在这里我们不想对一种文化厚此薄彼、评头论足，我们会认为那是‘不同’。各种文化在浅层次、在表面上虽然千差万别，但当涉及人本身、人本性，比如亲情、家庭的层面时，则是相通的。” [17] 无疑，郑晓龙的这番“夫子自道”有助于我们理解他何以在与王朔、冯小刚等哥们长期合作之后，又令人耳目一新地拍出一部颇为“好莱坞化”的《刮痧》。

这种趋向当然并非始于《卧虎藏龙》或《刮痧》。如先在香港电影圈取得很大成功而后“冲出亚洲”到好莱坞继续拍片而且业绩不凡的吴宇森也说过一段耐人寻味的话。他说，“要拍一部国际性的电影，一定要了解当地的文化和他们的思想行为，但是我拍电影的一贯方式是希望尽量找出我们一些共通之处，不论我们是来自哪个地方或哪个民族。譬如我们中国人，不管是来自香港、台湾还是内地，我们可以找到共同的所谓‘仁义精神’，也喜欢帮助别人，只是表现的方式不一样，外国人比较含蓄一些，中国人则比较豪放。在《变脸》里面我找到一个相通点，就是大家都有的‘家庭观念’”。 [18] 这或许可以理解为是他到好莱坞后小试牛刀之作《变脸》之所以为好莱坞也为中国人接受的奥秘之所在。

第二种文化意向是一如既往地强调民族化或主旋律，极力抵御全球化和现代化进程，一厢情愿地企图置身于现代化进程之外，强调中国的“影戏”传统、完整的叙事形态和戏剧化风格等等所谓的民族风格和民族审美趣味，而且还往往把政治宣传功能置于重要地位。这是一种“拔着自己的头发想离开地球”式的悲壮努力。

第三种文化意向是重新回到对当下个体经验的个体化书写，如一些第六代导演所做的那样。这些影片往往采取边缘人题材、当下时态和世俗化策略，像《东宫西宫》、《安阳婴儿》、《扁担·姑娘》、《小武》、《站台》、《盲井》、《十七岁的单车》、《惊蛰》等影片可谓典型代表。

贾樟柯的《小武》、《站台》等影片在极为朴质而诗情洋溢的画面转换中，在20世纪80年代流行音乐所营造的电影空间中，隐约传达出全球化的气息，流露出一丝淡淡的伤感和轻轻的喟叹。从某种角度看，这也是全球化氛围中“怀乡意识”的一种表现。罗兰·罗伯森指出一种在世界范围内出现的“一切生命都已围绕某种‘逝去的’东西而重新组织”，视世界为“异己的”的“怀旧”、“怀乡”或“乡愁”（nostalgia）的思潮之后说：“我坚决主张，全球化是存心怀旧兴起的首要根源。更具体地说，正是在19世纪后期20世纪初期迅猛加速的全球化这一起飞时期，目睹了发明传统这种强烈欲望的盛行，作为文化政治——以及文化的政治——的一种形式，存心怀旧成了全球化的一个主要特征。”[19]

这些电影大多不是直接再现全球化进程，而是通过个体生存状况的真实再现或对过去时光的诗化表现而含蓄隐约地加以诗意化的传达，影像富有感性感染力，对时代氛围的传达很有点像当年的《小城之春》（1948），即通过对个体敏感的心灵情感之写实而达到一种“心灵的写实主义”的效果。事实上，近年来伊朗电影的成功与此也有些相似。

我们还不妨关注一下近年来一批“涉外”题材或国际题材的影片，如《红色恋人》、《毛泽东与斯诺》、《冲击亚马逊》，包括《刮痧》、《大腕》、《西洋镜》、《红河谷》、《紫日》、《庭院中的女人》、《不见不散》等。这些影片中往往自然或不太自然地加入一种“外国人”的“他者”视角，或者是中国人在异域看他人，其用意相当明显，即借此探讨或表达对两种文化关系的思考。

尤其是冯小刚的系列“贺岁片”，颇有成效地采取了世俗化、商业化等策略，从剧本运作、文化艺术的世俗化取向到商业化的市场运行，已经初步具备了中国式类型电影的雏形。

第四种重要意向是——慨然面对全球化或现代化的现实语境，没有什么传统或民族的束缚，表现当下的现实生活而又致力于东西方文化艺术精神的融合以及传统美学精神的现代转化。

在中国电影理论界，民族风格或民族性长期以来都是一种足以令人肃然起敬的标签。一说起电影的民族风格或民族性，例子就会举到《小城之春》、《一江春水向东流》、《早春二月》与《枯木逢春》等影片，民族化的表现则会论及诸如缓慢、凝重、抒情的风格，文人化的诗情画意表现、以空镜头进行比喻和象征的手法，移步换景的镜头语言（常被人称为卷轴画风格）等。

在一定程度上，中国古典绘画的空间意识和画面结构等传统艺术精神，的确曾经影响过早期中国电影的影像结构和镜语组成。但我总在思考，中国电影能不能有另一种现代的抒情与写意呢，动态的、日常生活化的、灯红酒绿的、眼花缭乱的、强化视觉感官特征甚至是不无扭曲和夸张变形的。毕竟，传统不是静止不变的。而现代的生活方式自然呼唤着与之相适应的艺术表现风格和形态。传统有不变者和可变者。不变者是内核与精神，可变的是丰富的多姿多彩的外在表现形态。

况且，在我看来，那种宁静圆融、天人合一的境界和缓慢抒情的风格，其实也只是中国古典美学精神之一种。这是一种文人化了的书卷气很浓的文人逸趣和诗意雅兴，而一些非正统的、边缘化、民间性的美学精神或形态，如侠义精神、狂狷、野趣等，则似乎从来没有包括在意识形态意味非常浓厚的“民族化”的口号中。这样的“民族化”自然是值得质疑的。所以，如何在一个全球化的背景中对民族文化传统实施一种创造性的转化，是中国当下电影创造所面临的极为严峻的问题。

毋庸讳言，这几种意向都有其存在的合理性和依据，而且在相当长的时期内会“和平共处”。

第三节　传统的现代转化：王家卫电影的启示

在我看来，中国香港导演王家卫的一些电影是在传统的现代转化方面做得比较好的一个范例。我们不妨对之做一典型个案的“解剖麻雀”试验，以其为中国电影应对全球化、处理现代化与民族化的悖论提供一个可资借鉴的重要案例。

毋庸讳言，目下学术界对王家卫电影的研究一般都把王家卫电影定位在现代主义与后现代主义文化或美学风格上。说王家卫电影的后现代风格，一般有这么几条：人物的数字化及“失名”、符号化、平面化、非确定性、解构性、类型混杂、拼贴、叙述的非连贯性、叙述的滑稽反讽性、多线索、荒诞感、遗忘的主题、时空的不定性等等。

王家卫的电影的确很难阐释，你说他后现代主义式地不确定、玩“酷”吧，里面有些人又分明让你感动不已，简直可以说是至真至诚。你说他现代主义吧，又确实那么破碎零乱、五光十色、迷离恍惚，没有宏大叙述，没有固定的结论，也没有刻意营造的象征结构。

然而，王家卫的确是丰富复杂甚至是有“说不完”的。王家卫现象本身就是一个极为复杂的矛盾复合体，从不同的角度可以有不同的阐释。我曾经想从一对对相反相成的二元对立中来阐释王家卫（这也许是对自己的困惑和读解无奈的一种逃避），诸如：人文主义情怀/悲剧宿命意识、浪漫诗意/日常现实、古典理想/后现代（当下）的表达、“作者化”电影的强大主体精神/“间离效果”式的冷静旁观、叙述/抒情、记忆（梦想）/现实、追寻/逃避——正如罗兰·巴尔特所说“就像一个魔术师的魔杖一样，概念，尤其当它是成双成对的时候，就建立了写作的可能性”。

毕竟，一个好的电影导演总是像那个莎士比亚或者是他笔下的哈姆莱特一样是充满矛盾、困惑和二元对立的，是“说不完”的，总是“一千个读者就有一千个哈姆莱特”的。对于王家卫电影，见智见仁均属正常，而任何想当然的贴标签都可能是似是而非甚至是捉襟见肘的。

当然，在这里，我只能从一个目下鲜有人论及的角度——影像语言的写意性及其传统文化精神底蕴的角度，论说一下我所看到的王家卫。

一、关于写意性

写意性，作为中国传统美学的一种重要精神，广泛地表现于诗歌、书法、绘画、戏曲等艺术门类。概而言之，这种艺术精神重神轻形，求神似而非形似，力求虚实相生甚至化实为虚，重抒情而轻叙事，重表现而轻再现，重主观性、情感性而轻客观性，并在艺术表现的境界上趋向于纯粹的、含蓄蕴藉、言有尽而意无穷的境界。

一般说来，写意与写实相对。宗白华先生在论及中西绘画的不同时就曾从求“实”与求“虚”、写“形”或写“神”的空间意识、艺术旨趣、文化精神的不同等角度，论述中国艺术中这种写意追求的表现 [20] 。宗白华认为，“西洋的绘画渊源于希腊。希腊人发明几何学与科学，他们的宇宙观一方面把握自然的现实，他方面重视宇宙形象里的和谐性……经过中古时代到文艺复兴，更是自觉地讲求艺术与科学的一致。画家兢兢于研究透视法、解剖学，以建立合理的真实的空间表现和人体风骨的写实……”“所以西洋透视法在平面上幻出逼真的空间构造，如镜中影、水中月，其幻愈真，则其真愈幻。”而中国画，致力于“运用笔法墨气以外取物的骨相神态，内表人格心灵”，“中国画的透视法是提神太虚，从世外鸟瞰的立场观照全整的律动的大自然，他的空间立场是在时间中徘徊移动，游目周览，集合数层与多方的视点谱成一幅超象虚灵的诗境。”

例如在中国画中，画家追求的主要是“神似”而不是“形似”。元代著名画家、在画史上被称为“元四家”之一的倪瓒在谈及自己画竹的旨意时曾说过：“余之竹聊以写胸中逸气耳”，是“聊以自娱耳”。正因为如此，他就必然不以“写实”、“形似”作为自己的追求目标。按他自己的话说，则是，“岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉……仆之所画者不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”（《清必阁集》）。也就是说，写意的主旨在于主体心灵情感世界的表现而非客观对象之再现。

六朝的谢赫在《古画品录》中提出的著名的著名的绘画“六法”中，第一条也是最重要的一条即“气韵生动”。这似乎奠定了中国画“重神轻形”、“以形写神”的特点。其余的几条如“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”等“法”，虽可以说与“再现”有着或直接或间接的千丝万缕的关联，但终究是辅助性的。正如清代画论家笪重光在《画筌》中说：“空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙境。”也许早在春秋时候中国就开始有了轻视形似的思想。如《韩非子·外储说左上》中记载：“客有为齐王画者，齐王问曰：画孰最难者？答曰：犬马最难。孰易者？曰：鬼魅最易。夫犬马者，人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难。鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”这个故事也许暗示了中国的绘画将走上一条避难就易、避实就虚、重神轻形的道路。西汉时的《淮南子》一书更为明确地提出了“重神轻形”的艺术思想：“画西施之面，美而不可说，规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。”意思大约是说，美如西施之美，勇猛如孟贲（中国古代的勇士）之勇，在画中都很难表现出来。仅仅追求外形的相似是不可能达到真实感人的效果的。“画龙点睛”的典故之深层语义也是重“神”甚于重“形”。在这里，龙的眼睛（神）是统领一切的关键所在，缺了它，再逼真的形都只能是徒有其形。苏轼更是嘲笑绘画追求形似是：“论画求形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。诗画本一律，天工与清新。”（《书鄢陵王主簿所画折枝》）在这里，苏轼把绘画之追求“形似”看做儿童所为、“壮夫不为”的玩艺儿。

侧重于写意还是写实，这在较大程度上奠定了中西艺术精神及其表现的（就主流而言）不同。这种不同我们不妨排列如下[21]：

表现论/再现论

写意性/写实性

意境/典型

抒情/叙事

戏曲/戏剧

空间性/时间性

心灵真实/客观真实

主观表现/客观再现

二、结构与视点：时空意识、回旋往复的结构与多视角散点透视

无疑，王家卫电影的时空表现是非常电影化的，自由潇洒而纵横自如，可谓“观古今于须臾，抚四海于一瞬”。在我看来，其空间意识也许应了夫子自道于《东邪西毒》中的一句对话——

东邪：“这沙漠后面会是什么呢？”

西毒：“还不是另一个沙漠。”

其时间意识则也许可以用《东邪西毒》的英语译文来表达——“时间的灰烬”（Ashes of Time）。

也就是说，在王家卫那里，空间是绵延不绝、流动变异的，时间也是不确定的、虚幻的，乃至于瞬息之间灰飞烟灭的。的确，王家卫似乎无意于再现物理意义上的客观的真实的时间与空间，而是致力于客观现实以外主观化了的虚幻时空的营造。在王家卫的电影世界中，往往是截然相异的时空经由“作者”主体的自由精神和灵性并置在一起。在《东邪西毒》中，过去、现在、回忆和种种幻觉中的时空交织并置在一起（也许在灯光闪现中那只巨大的鸟笼中关照的三只鸟正是隐喻了过去、现在、未来三种时间向度以及相应的三种人生状态：醉生、梦死、无梦之人生）。《春光乍泄》中，黎耀辉与何宝荣在去看瀑布的途中分手时，画面上出现了壮观、雄伟的瀑布，而这瀑布并非现实看到的瀑布，只是他们心目中未能实现的一个理想。后来，黎耀辉一个人去看了现实中的瀑布。《东邪西毒》把时间置回年代暧昧的古代，把空间移到空旷遥远的沙漠。《春光乍泄》把主人公置于远在南半球的异国他乡，于是在一个社会关系极为简单的特定时空中尽情而详致地写人与人的浪漫化了的情感纠葛。而《花样年华》几乎全为记忆的展开，呈现为一个个感性的流动空间；在模糊了线性的物理意义上的时间观念之后，凸现出来的是一种感性的人生情感状态和主观化了的

经验状态，一种梦境般迷离恍惚的气氛和感伤怀旧的情调。

王家卫的电影还常常设置回旋往复的结构形态，许多情节元素和抒情性镜头经常有意无意地重复出现。如《春光乍泄》中“踢球”、“瀑布”、“夜色中的车流”等镜头，《东邪西毒》中“桃花”意象在情节发展中的反复出现，《阿飞正传》中时钟的反复出现等等。从某种角度看，这与宗白华所概括的关于传统美学精神“于有限中见到无限，又于无限中回归有限。他的意趣不是一往不复，而是回旋往复的”[22] 特点有相似之处。

另外，王家卫从不拘泥于局部的构图，而是在运动中把握影片的整体风格情调，给人以整体性的美学效果。这从根本上说是重意念的表现和影片整体节奏的结果。这与传统的写意性美学思想在中国绘画中的表现也颇有异曲同工之妙。就像宗白华曾指出的那样，中国画：“采取了‘以小观大’的看法，从全面的节奏来决定各部分，组织各部分——画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点，而是流动着飘瞥上下四方，一目千里，把握全境的阴阳开阖、高下屈服的节奏。”[23]

从叙述视角或人物视点的角度看，王家卫电影的视点往往不是统一的或单一的。它在时间上打破了线性叙事的连续性，在空间上打破了长镜头摄影所追求的视点的统一性。其视点既不像纪实性风格电影那样往往以较为稳定的、尽量保持时空完整的长镜头从一个稳固的角度集中于一个透视的焦点，也更不像“蒙太奇”风格的影片那样对静态的单一透视视点的镜头进行快速的剪辑（如《战舰波将金号》中著名的三个静态的石头狮子的剪辑）。因此，这是一种类似于中国画的全方位式的多视点或散点透视法，而不是西洋古典绘画所恪守的焦点透视法。电影导演似乎是从世外鸟瞰的立场观照客观对象，他的空间立场是在时间中徘徊移动，游目周览，集合多层次与多方位的视点而谱成一幅超象虚灵的诗情画境。就像《易·系辞下》云，“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物”；又如王羲之《兰亭集序》云：“仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。”这种移远就近、由近知远的空间意识，造成了视线不断移动的观察方法，形成了一种节奏化、音乐化的视点游动。

这也很像王家卫的《重庆森林》中那个似乎能预见未来、洞观世事的画外音：“我和她最接近的时候，我们之间的距离只有0.01公分，我对她一无所知，六个钟头之后，她喜欢上了另一个男人。”在这里，视点是混杂不定的，既是警员223的自知视角，又像无所不知的全能全知视角（在很大程度上也代表了导演的视角）。

因此，王家卫电影是全知式的视角与自知和旁知式视角的混合。除了叙述人的无所不知之外，镜头所摄又常常限定在进行旁白或独白的人物的视线所见的范围之内。比如，《东邪西毒》与《阿飞正传》虽是以一个主要人物的视点为中心，但又从这一人物而旁逸斜出，通过与这一人物（均由张国荣饰演的“东毒”或“阿飞”）有关系的其他人物的视点来完成一块块叙事段落的展开。《重庆森林》将两段互不相干的故事并置在一起，两个故事之间的转换均由一个角色的旁白来完成，而且转换的时候，两个互不认识的角色擦肩而过，仿佛正应了电影中那一句很流行的旁白：“你离它最近的时候也许只有0.01公分，也许他对你一无所知，也许我会成为你的朋友或知己。”事实上，这种多重视角造成了影片多声部对话和复调的效果。

从根本上说，这种视点特点是一种主体心灵化了内视点，正如在中国画中，视点是经过心灵想像提升了的，存在于画家心中的视点，即宗白华所谓的“心灵的眼”。

与此相应，在王家卫电影中，摄影机的机位不是固定的而是变动不居的——这是杜可风技艺精妙的手提摄影机跟镜头拍摄的结果。这种活动性的摄影使得影片的画面空间产生了流动感，画面不再是一个个均衡稳定的画框，而成为一个仿佛永不停滞的流动的空间。如此则造成了王家卫视点的游移变化，他的镜头切换则是流畅通脱甚至常常是不露痕迹的。这就自然而然地营造出了一种情绪、格调和缥缈缊的意境之美。

三、人物的写意化：符号化、夸张、变形与倾诉的诗意

王家卫电影中人物的符号化已有许多论者指出，比如：人物的职业大多具有流动性的特点（杀手、空姐、售货员、流浪者、警员、四海为家的侠客、“生命经纪人”等）；喜欢用数字来命名（警员663或223）。究其底，王家卫既然无意于叙述一个完整的故事，也不着力于具有鲜明生动复杂性格特征的人物形象塑造。其影片中的人物若按福斯特小说理论关于圆形人物与扁平人物的区分来看，充其量只能算是扁平人物或类型人物。因为王家卫电影就本质而言是抒情的或写意的。然即或如此，其电影中的许多人物形象仍然给人留下非常深刻的印象，并足以启人深思。因为其人物是符号化、寓言化和象征化的，是“言在此而意在彼”的。

王家卫电影大量使用的广角镜头和以9.8毫米作为拍摄时的标准镜头，使得近景扭曲失真，远景则模糊遥远，这不但造成影像的模糊扭

曲，人与人之间、人与物之间距离和关系的暧昧朦胧，也形成了人物的奇特的夸张、变形与扭曲。其影像的夸张变形，不仅让我想起中国的写意人物画，也想起了庄子笔下寓言中的怪物——那些肢体残缺、奇形怪状而具有“内德”的，大智若愚、大巧若拙的人：跛脚、驼背、缺嘴的支离无脉，断了脚趾的兀者叔山无趾和申徒嘉、恶人哀骀它、没有七窍的“中央之帝”混沌……《堕落天使》里的哑巴，颇有大智若愚、大巧若拙的神韵，半夜里打开别人的店铺开张营业，自我陶醉、对生意认真而执著，虽然是强买强卖，但却别有一番让人消受不起的过分认真和真诚，也许是如庄子那样大智若愚、顽童般地游戏社会，与你开玩笑（按照他的画外音，这其实是他寻求交流与沟通的一种真诚而夸张的极端方式[24]）。他在死猪身上卖力地拍拍打打、想像与别人做生意的认真劲，令人忍俊不禁。这种奇思异想，真与庄子的“谬悠之说，荒唐之言，无端崖之辞”无异。而他的真诚、对父亲无言的拳拳之情，默默无言而指手画脚地让失恋的少女靠在自己身上安慰她等等细节之表现，又让人肃然起敬。这不正是庄子所要弘扬的，常于形体不正常的人中所蕴有的“内德”吗？这不正是时下人们“物以稀为贵”的人性人情之美吗？

此外，《重庆森林》中以跑步蒸发泪水、以猛吃凤梨罐头来抚慰失恋之痛的警员223，《东邪西毒》中的盲侠、潦倒的赤脚侠客洪七、人格分裂并与自己的影子练剑的独孤求败，还有单恋的幽闭症患者（如《堕落天使》中的女“杀手经纪人”和《重庆森林》里的女店员）等等，可以说都是这一族类的人物。《重庆森林》里的女店员，颇有点神神叨叨，言行举止不无古怪，但她在所单恋的对象家里卖力使劲地干活的情景，却不免让人受到某种感动。特别是在警员223家里听着音乐开飞机模型的镜头段落，极为抒情写意——幽幽的抒情性乐音中，再加上似乎在摄影机镜头上加了过滤纸而营造出来的朦胧暗昧的画面中，这一段镜头成为了游离于情节之外的纯粹的抒情段落。

王家卫电影中的众多人物还有一个特点——总是絮絮叨叨，自嘲自谑，显得特别饶舌，有着强烈的倾诉欲：或者是以画外音的方式对观众倾述，或者是影片中的人物不断地找别人倾述。特别让人于滑稽开心中动容的是《重庆森林》中失恋的警察对香皂、毛巾等的倾述。事实上，这种“移情”式和“拟人化”的倾诉，颇有“万物有灵论”和“原始思维”的意味。这也是其影片中人物真纯可爱如“赤子”如“真人”的一面。并且也说明这些人的倾诉是不在乎别人听不听，也不在乎对象听不听得懂的一种自言自语。而这正是作为话语方式的“抒情”的一种根本特征。英国著名诗人艾略特曾对抒情诗下定义说：“抒情诗是诗人同自己谈话和不同任何人谈话的声音。它是内心的沉思，或是出自空中的声音，并不考虑任何可能的说话者和听话者。”[25]与此相似，王家卫

影片中大量使用的画外音就具有一种独特的诗意，其本身是颇富意味的：在一个普遍失语的时代，以语言表现心灵，以语言进行自我心灵的对话并使语言回到诗性本真。

在以影像的视觉造型为主体的电影艺术中，加进这么多冗长而不无饶舌的独白与旁白（注意：对话并不是特别多），但又不让你觉得累赘无聊（很多独白甚至成为流行语）——这简直是我们这个失语时代的一个奇迹。

无疑，这是对语言的独特诗意的一种寻求，是对表现性艺术抒情本性的回归。正如德国诗哲海德格尔所说："我们总是以这种或那种方式不断地言说。语言属于人之存在最亲密的邻居。我们处处遇到语言。所以我们将不会惊奇，一旦人思考地环顾存在，他便马上触到了语言。"[26]

四、艺术表现："乐"、"舞"的趋向

一般认为，艺术的表现可以趋向于再现/表现、文学/音乐的两极。若是按电影艺术的"影像本体论"、"照相（的外延）性"原理（安德烈·巴赞）和"物质现实复原"的本质（齐格弗里德·克拉考尔），电影艺术也许应该更多地趋向于文学、叙事和再现，但电影诗意化、写意化的追求又会使之趋向于表现性，趋向于一种"乐"和"舞"的境界。宗白华说过，"一切艺术都趋向音乐的状态、建筑的意匠"，又说："'舞'是中国一切艺术境界的典型。中国的书法、画法都趋向飞舞。庄严的建筑也有飞檐表现着舞姿。"[27]"中国的绘画、戏剧和中国另一种特殊的艺术——书法，具有共同的特点，这就是它们里面都是贯穿着舞蹈精神（也就是音乐精神）。"[28] 我认为王家卫电影也有明显地趋于"乐"和"舞"的境界的追求。

诚如前所述，王家卫的电影中所表现出来时间的变幻不定性，空间的主观化和流动性特征（灯光迷离的酒吧、风雨飘摇的街道、车站、电梯、摇摇晃晃的车厢、电话亭、狭窄的过道等），视点的游移波动和全方位散点透视，均营造出了一种迷离恍惚的音乐般的效果。尤其在影像上，也是通过超广角镜头拍摄所形成的空间变形及时间的延展，通过特有的浮光掠影般的变格技巧（前后画格速度的不同，抽格、增格或减格）与格调凄迷而浓郁的风格化了的音乐的配合，产生出一种MTV般的视听觉效果。这一切，都使得王家卫电影的美学风格趋向于一种"乐"和"舞"的状态。

此外，王家卫的电影还常常有一些游离于情节之外的抒情性段落。音乐纡徐凝重、华丽而抒情，粗犷的慢动作镜头，让你觉得极像国画中的大笔写意，泼墨如云，静中有动，有枯笔，有润笔，有时可谓古人所说“墨分五彩”的“焦、浓、湿、干、淡”五彩俱全，当然也有第六彩——大块的黑底（国画中是留白和空白）。这些写意性画面或镜头在王家卫电影中几乎随处可见，如《重庆森林》片头中警员追捕的镜头，女杀手拔枪射击和射击之后从容往外走的那几个镜头。还有许多打斗武打场面，如《堕落天使》中两个人骑在摩托车上奔驰的镜头，在一个小餐馆中由于提到金毛玲而引起的打斗；《东邪西毒》里的几场武打等，都采用了复格印片的技巧，放慢动作的节奏和速度，使得人物的动作、混乱不堪的人物的打斗，好像都拖着长长的线条，仿佛是一幅幅正在进行中的动态的中国写意画，是导演用蘸满浓墨的毛笔泼墨如云。这无疑正是一种虚化，是化实为虚的大写意。而不拘一格、自由洒脱的“移步换形”、“随类赋彩”式的手提摄影，更加强化了这种写意性效果。

再比如《春光乍泄》中几次出现的一群人在大街上踢球的镜头。手提移动摄影和广角镜头的使用，使得出现在画面右边的黎耀辉面部相当清晰他在抽烟和若有所思，而踢球的人群则模糊不清、迷离恍惚；耀眼的阳光、多彩的光圈与三面建筑物的阴影形成的反差，抢夺嬉闹的人群（先有声，后变成无声），自如地跟着足球的被传递而游弋晃动的大幅度横移的摄影机运动，形成了一种梦幻般的效果，从而也成为黎耀辉情感世界的外化和对位。结尾时流线型的车流在黑夜中灯光闪烁如一条光的河流的镜头，云蒸雾绕，蔚为壮观；慢镜头运动的瀑布的空镜头，配之以具有浓郁抒情风格的音乐调子（也是先有乐音，后变成只有深沉壮观的瀑布流淌的无声），均具有这种抒情写意性的效果。

王家卫的电影，称得上是声、光、电、影的抒情诗和交响乐。

五、寓言化的现实与意蕴的含混性

王家卫的电影艺术世界与现实世界构成的关系是耐人寻味的。已经有很多观众发现其电影表现了回归前典型的香港人心态。他对时间年限、“过期”意识的有意无意的强化，通过正在转播的电视对时间的提示（如《春光乍泄》中通过电视屏幕出现的世界杯足球赛、邓小平逝世的报道）等，都暗示着现实的巨大存在。王家卫自己也从不讳言其影片与现实的关联。他曾谈及《阿飞正传》和《重庆森林》的创作：“《阿飞正传》的重心，在关于离开或留在香港的各种感受。现

在这比较不是个议题了，因为我们现在是如此地接近九七。《重庆森林》比较是关于现在人们的感受。”的确，王家卫通过对都市生活故事和纷乱无序的日常化场景的自由表述，表达了自己对现实性的强调。但这种影像与现实的关系是不是就是我们曾经孜孜以求甚至一定程度上成为金科玉律的现实主义、写实主义或社会主义现实主义呢？我以为又不尽然。就像王家卫自己所言，“我绝对不是要精确地将60年代重现，我只是想描绘一些心目中主观记忆的前景”。的确，其影片因为导演主体的强大介入，“作者电影”的个性化、影像语言的写意性、抒情化等与现实构成极为奇特的关系——我称之为一种寓言化的关系。

事实上，电影的意识形态属性决定了它总要表现着或折射着复杂而微妙的种种社会关系和社会现实。当然，艺术与社会、现实的关系不能简单地说成镜子或照相机式的机械反映论的关系。如果我们把艺术看做社会、人生、历史、经济基础的隐喻、寓言、象征等，也许更为适合艺术的特殊性。就像美国学者弗雷德里克·杰姆逊指出的那样，文学叙事是一种社会象征行为，是想像性地解决社会矛盾的一种意识形态表现，是以象征的方式既掩盖又解决现实中的重大矛盾。就此而言，我认为王家卫的电影与现实所构成的关系正是一种寓言式的关系而非镜子或照相机式的关系。当然这是一种现代寓言，题旨与本文并非一一对应，而是具有相当的超越性。弗雷德里克·杰姆逊对一种文学艺术的现代寓言形式的论述，我以为颇符合王家卫电影与现实的关系：“在西方早已丧失名誉的寓言形式曾是华兹华斯和柯尔雷基的浪漫主义反叛的目标，然而当前的文学理论却对寓言的语言结构发生了复苏的兴趣。寓言精神具有极度的断续性，充满了分裂和异质，带有与梦幻一样的解释，而不是对符号的单一的表述。它的形式超过了老牌现代主义的象征主义，甚至超过了现实主义本身，我们对寓言的传统概念认为寓言铺张渲染人物和人格化，拿一对一的相应物作比较。但是这种相应物本身就处于本文的每一个永恒的存在中而不停地演变和蜕变，使得那种对能指过程的一维看法变得复杂起来。”[29] 也就是说，王家卫电影的寓言性并不是那种“以拟人手法，表现美德、邪恶、心灵状态及人物类型等抽象概念”，“用于传达训诲阐明论点”[30] 的作为一种文体的寓言，而是一种含义蕴藉复杂的现代寓言。

也正因为这种含义蕴藉的现代寓言性，使得洋溢缊着对生命与存在、爱情与友情、时间与记忆、现实与梦幻或潜意识等深深思考的王家卫的电影既立足于现实又超越现实。立足于现实使他的电影不至于凌空蹈虚、不食人间烟火，超越现实，又使其电影因为对某些抽象哲理思致、超越性意味和人生普遍心态的表达引起了香港之外很多国家地区观众的喜欢与共鸣。在中国内地，年轻人尤其是大学生中就颇有王家

卫的“追星族”。

六、感觉印象化与感性抒情

王家卫的电影既然不以故事的讲述和线性叙事为目的，则转向以鲜明的视听印象、动态的影像、片段的画面组接而致力于对某种挥之难去的情绪、意念或氛围的营造。其影片中视听觉的强有力冲击，浓烈而大色块的色彩对比，精心而洒脱不羁的画面构型，夸张变形的空间和人物造型，确乎给人以强烈的感性刺激。正是在这一点上，我们不难发现王家卫与传统美学精神和审美思维方式千丝万缕的联系。

不少学者认为，中国古典艺术美学具有鲜明的感性特点，标志之一就是许多美学范畴和审美标准都与人的五官感觉直接相关。春秋时候，伊尹在论烹饪时说：“鼎中之变，精妙之微纤，口弗能言，志弗能喻。”（《吕氏春秋·本味》）这是以饮食中的“味觉”作为通感而用于描述审美过程中那种“口弗能言”、“志弗能喻”的微妙的审美快感。钟嵘更以是否有“滋味”作为诗歌的一种审美标准，推崇五言诗为“众作之有滋味者也”（钟嵘《诗品》），从而建立了中国古典诗学著名的“滋味说”，开了后世以“味”评诗品之先声。此外如“韵味”、“余味”、“真味”、“趣味”等以“味”为中心的诗学概念，在古代诗话、词话中也是俯拾即是。这不难从中得窥古典诗学对五官之感受印象的强调以及对诗人耳目感官之享受和快适性的肯定。

就根本而言，中国传统文化正是一种注重感性，以直觉、神会、感悟等感性思维方式观照客体世界、处理主客关系的文化类型。这与注重推理、逻辑、知性和分析性的西方文化有很大的差异。

因此，王家卫的影像艺术世界是耐人寻味的。其艺术世界显然具有浓厚的感性特点，有一种音色俱全、造型与音乐兼备浑融的大气的美。可以说，他在电影中所致力营造的是一个朦胧、诗意、感性的艺术世界。王家卫忠实于自己视觉的感受，在色彩的运用上打破传统的所谓“固有色”的先入之见，不再拘泥于严密的轮廓和局部、细节的写实，而是注重于对对象整体印象的把握，着眼于在充满动感的现场写生中迅速捕捉那些变化着的对象。他的电影画面尽是变幻的色、跳动的光与影、流荡着的影像与乐调……

我们可以说，如果王家卫是一个歌手和抒情者，那他也首先是一个感性的歌手和抒情者。

当然，这是一种现代写意，或者说作为传统美学精神的写意性在王家卫这里已发生了某种现代转化。毕竟，王家卫实施这种转换的语言媒介是一种立足于现代科技发展基础之上的现代艺术形式——电影艺术。电影艺术之影像的真实感和再现性在一定程度上似乎与写意是完全相矛盾的。实际上，就瞬间性的每一幅银幕画面的静态构图而言，电影银幕画框的固定性决定了银幕形象是以焦点透视法则，在二维平面上展示的三维空间幻象。银幕影像具有逼真感，每一个画面就几乎相当于一幅西方古典绘画。因而电影的所谓纪实功能或复原物质现实的本性，使得电影银幕的再现功能与西方古典主义绘画的造型规则极为相似，即都以固定的观察者的位置，以焦点透视的原理观察银幕中的影像。

然而，漂泊不定的人物，灯红酒绿的浮华世界，一句话，“动态”的影像与画框的不断被打破使得这种在传统艺术表现中宁静、均衡、飘逸的旧文人式的诗情画意，变成了现代人生的喧闹、繁杂、浮嚣与躁动不安。精神即或隐约尤在，形态则已然大变。

七、说不完的王家卫

关于王家卫，不少论者把他的电影风格归之于“法国新浪潮”的影响，如《重庆森林》被美国评论界誉为“法国新浪潮在东方的最成功的典范”[31]。这虽不无西方主义视角和殖民主义立场，但也是一个有效的观察角度（也有材料显示王家卫非常喜欢伯格曼、安东尼奥尼等西方现代主义电影大师）。而在笔者看来，这一说法恰恰更进一步印证了我在前面所论述的关于中西艺术传统和王家卫等话题。因为从某种角度说，“法国新浪潮”正是对电影的由卢米埃尔奠定的纪实性传统和由梅里爱奠定、在好莱坞发扬光大到极致的戏剧化传统的革新和反叛。正是从“法国新浪潮”开始，电影似乎不仅能够纪实、长于叙述故事，也可以表意了，甚至还可以表现现代人的丰富复杂的心理世界乃至潜意识幻觉领域。因此，王家卫电影写意性特点形成之动因恐怕是非常之复杂的，显然是一种多元决定。简单地归之于新浪潮的影响恐怕也未见全面，法国新浪潮很可能是一个不可少的诱因，但归根到底，任何外来影响和诱导性因素的发生并最后在中国电影艺术的实践中结出果实，是因为这种影响满足或“遇合”了华语电影发展的内在文化需求和审美期待视野。而其深层原因则是因为新浪潮电影的抒情性、写意性、“向内转”等特点与民族审美传统的某种内在“契合”。退一步说，即或外来影响非常重要，也如卢卡契所言：“真正的影响永远是一种潜力的解放。正是这种潜在力的勃发才使外国伟大作家对本民族的文化发展起了促进的作用——而不是那些风行一时的浮光掠影的表面影

响。”[32] 毫无疑问，任何外来影响的发生发展都不可能是盲目移植嫁接的结果。这种影响接受的过程，必然也是一条从契合、移植，进而融合、升华的道路。因为，正如韦勒克所说：“艺术品绝不仅仅是来源和影响的总和：它们是一个个整体，从别处获得的原材料在整体中不再是外来的死东西，而是已同化于一个新结构之中了。”[33]

总起来说，王家卫电影鲜明地体现了传统美学精神的现代转化。这主要表现为以下两个方面：

其一是宁静、圆融、偏于静态的古典审美境界被流动不息的现代生活打破了。无疑，现代人生给人烦躁不安、动荡不定的感觉；它暴露突兀、矛盾、冲撞、纠葛的性质，是极为复杂、矛盾和“不纯”的。处身于繁杂喧嚣的当下日常中，宁静圆满的古典意境非但不复可能，甚至在一定程度上表出它的虚假和自欺欺人的性质。

于是，王家卫电影仿佛永远在自我与世界的平衡的寻求与破毁中沉浮动荡，在他的众多影片中展示了一个主体自我分裂和破碎的文本结构形态，充满不同视角的冲突和张力，不同声音的对话和对自我的追问与驳诘。

其二是在空间性结构中加入了“时间性”的因素和视角。中国传统审美思维方式重艺术意象的空间性并置，其实质是一种偏重于空间性的艺术。比如在古典诗歌中，意象与意象往往并置在一起，直接呈现给读者，甚至在这些偏重自然的物象之间，具有逻辑意义的副词、介词、连词都省略了。因而，中国艺术对自然宇宙的表现是“以我观物”或“以物观物”式的共时性呈现，而非西方式的分析性逻辑关系。许多古典诗歌几乎从头至尾都是空间性的意象并置（如常被人们用来举例的马致远的《天净沙·秋思》：枯藤、老树、昏鸦/小桥、流水、人家/古道、西风、瘦马/夕阳西下/断肠人在天涯。）正是这种淡化时间性的空间性并置，构建了物我浑化、时间仿佛凝滞、偏于一种静态的均衡的艺术空间。

在一定程度上，这样的艺术空间不易将川流不息的现实世界动态组织中无尽的现象纳入艺术世界，也不容许哈姆莱特式或麦克白式的狂热的内心争辩的出现。一句话，这种纯粹的“空间性”的思维方式难以表现意义复杂、层次众多，有着“丰富，和丰富的痛苦”的现代人的思想情绪和内心情感世界。

王家卫电影对时间性的提示与强调，影片中时间的空间化与空间的时间化，使得其电影能够展示出生命与情感复杂交错的发展形态，揭示出生命世界的深奥复杂，从而呈现为一种无始无终的时间过程和伴随

着这一过程的沉思冥想的抒情特质。

总之，王家卫是说不完的。王家卫对大陆电影的启示是耐人寻味的，由王家卫引出的有关电影艺术的现代性与民族化、“全球化”与民族化和“作者电影”的个性化，传统美学精神的现代表现与转化等问题，则更有着开阔的论说空间。

事实上，不仅仅是王家卫，甚至是整个香港地区的电影，无论其电影观念还是电影运作方式，都有许多值得我们内地电影学习借鉴的地方，尤其是香港电影对传统的一种开放性态度以及在电影中实施的对传统的现代转化的姿态和成果。香港电影虽不像内地电影那样标榜“民族化”，没有诸如此类的意识形态压力和话语焦虑，其商业性浸淫和常被人诟病的文化的无根性，反倒使其在现代化道路上走得义无反顾而又从容镇定。不少较为优秀的香港电影，常常能让我们体会到传统文化精神的神韵。比如无论在古装的武侠片抑或现代的“黑帮片”、动作片中，都充溢着的中国式的“侠文化”（“侠文化”在中国正统文化中始终处于非主流地位），入世的儒家精神和出世的道家精神的纠葛，对人伦亲情、兄弟情谊的执著，那义薄云天、一诺千金式的儒家伦理道德等等，还有诸如深谙道家文化精神的武打风格、“暴力美学”和视觉奇观——谁能说这就不是民族化呢？而香港电影与好莱坞的抗衡，更是足以让我们击节赞赏、自愧弗如。

我们从王家卫以及一些优秀的香港电影得出的启发是——在汹涌而来的“全球化”的背景之下，在华语电影的现代化进程中，我们应该辩证地理解中国电影的现代化与民族化这一对看似矛盾、实为同一过程中不可分的两面的悖论，尤其要以开放的立场，动态地、现代地理解“民族化”。民族化决不是标签，也不是简单的再现，而是一种对传统的创造性的现代转化；而这种转化若不是立足于现代立场，若不是有一个外来的“他者”作为参照存在，就像中国不可能自己产生电影，“影戏”不可能发展成为电影一样，所谓的传统也是没有生命力的古董和摆设而已，所谓民族化也就会仅仅成为没有生命力的一厢情愿的善良愿望。民族化更是一个动态的过程，是与现代化构成充足张力的不可缺少的一个维度，在今天全球化背景下重提无疑有其策略性价值。

持守一种从容大度的立场，我们将慨然应对汹涌而至的“全球化”浪潮，并在寻求现代化/民族化的必要而合理的张力中瞩望华语电影的未来发展。

第四节　回到个体与当下：新生代导演的应对与策略

在这里，“新生代导演”的命名表明笔者并未完全舍弃“代”的标准。而最终暂时不用通行的“第六代”的命名，却是因为笔者感觉到这一概念随着时间的推移正愈益显现出某种捉襟见肘的窘境。毫无疑问，无论是电影学院87班发表《中国电影的后“黄土地”现象——关于中国电影的一次谈话》[34]的标志性事件，还是此后胡雪杨的“率先自我命名”[35]，我都宁愿把第六代电影看做一个特定历史时期带有偶然性的现象——它的最原始的界定就是指北京电影学院85班王小帅、娄烨、路学长、胡雪杨、张元、刘冰砚、唐大年、邬迪（偶或加上87班的管虎、李欣）等一拨人。

这一认定甚至在相当长的一段时间之内都是公认和不言自明的。然而，在这一拨人随着时代、环境、乃至拍片体制等诸多的变迁而引发的电影创作方面的种种变化之后，在中央戏剧学院毕业的张扬、施润玖、金琛等人“汇入”之后，在他们自身发生了体制内/体制外拍片的分化之后，在晚于87班六年的电影学院93级贾樟柯的崛起之后，甚至于一批处女作导演也加入了这一新生代的行列。所谓的第六代导演肯定已经无法涵盖这么庞杂的导演队伍了。相形之下，“五代后新生代导演”无疑极具包容量。

当然，我可能面临的问题是这一概念指称的范围和容量过于浑杂和庞大。但在这里我本来就更倾向于论述这几批复杂的群体，试图从错综复杂、不断流变之中寻觅并整理出一种内在的理路和秩序生长的踪迹。

至少有一点是确定的——他们都是第五代导演之后或者说上个世纪90年代以来新涌现的“新生代”青年导演群体。他们正构成为中国电影发展的生力军乃至主力军。再加之自改革开放以来，加入WTO就只是一个时间的问题——只是文化、经济全球化过程的一个有机组成或必经阶段。就此而言，这些不断变动着的新生代导演群体的一切努力，都是对一个早就开始的“全球化”进程或生存现实的反应或突围。

毫无疑问，对策是一种意识清醒的主动选择，但事实上很多时候无法判断一种主体行为或形式表征是主动抑或被动。所以我们对新生代所做的很可能挂一漏万的几点概括可能是主动选择的对策，也可能是社会生存语境和制片体制中不自觉的被动反应，也可能是一种具有更为深远的大众文化心理原型意义的个人无意识或集体无意识。

作为时代文化的一种表征，新生代导演无疑是全球化语境的一种反应。尤其是电影这一需要巨额资金投入的文化工业，与投资方式、制

作环境息息相关。在一定程度上，电影生产体制的不同，决定了新生代导演影片投拍方式与表现形态诸方面与第五代导演的巨大差异。而电影因为与大众文化关系密切，更能使我们最不受阻挡地看到原型、神话和种种集体无意识。

这一切都决定了其影像世界与当下现实的密切联系。与此相应，在全球化进程中中国电影拍片体制的变迁更是直接影响到新生代导演的拍片方式和风格特色。

90年代以来，随着社会经济体制的变革和市场化的深入，一个重要的现象是，随着国有资金对电影的扶持越来越有限度和选择性（仅限于一批主旋律影片），海外电影制作资金不断增长，大量投注到被抛向市场的中国电影业。

事实上，在全球化背景下，跨国资本在中国加入WTO以前就已经有不少涌入中国了。因此，国内电影市场上除了主旋律影片外，另一种我们已经越来越习以为常的现象却是“合拍片”（合资片）的出现，越来越多的电影开始“国籍不明”、来路不清，越来越多的影片在海外名气很大，在国内却见不着。

在这种资金状况和拍片体制下，新生代导演似乎只有两条路可走：地上（体制内）拍片，地下（体制外）拍片。也就是或者认同体制，面向市场；或者面向国际电影节，牺牲国内市场。

拍片和放映发行体制对新生代导演直接而深刻的影响，恐怕迄今还未完全表现出来。

除了拍片体制方面之外，这里就他们自觉或不自觉表现出来的具体应对或策略粗略地概括如下：

一、回到个体经验的历史和当下

如果说第五代导演曾经成功地打出了乡土化的“民族寓言”牌的话，不妨说，新生代导演打出的是本土化的、个体（尤为关注社会底层和边缘性小人物）经验的历史与当下经验的牌子。

《阳光灿烂的日子》对“文革记忆”之富有“青春残酷”诗意的个性化重述，《童年往事》、《牵牛花》对童年记忆的具有精神分析特征的朦胧灰暗的风格化影像表达，《冬春的日子》对日常身边琐事的近乎“日记体”的冗长叙述，《头发乱了》、《周末情人》、《站台》对

碎片般不堪回首之个人成长经历的自白式表述、愧疚和忏悔，都弥漫着浓郁而真挚质朴的感性个体经验的特征，都堪称一种个体自传和青春独白的“作者电影”。

童年、故乡也是贾樟柯作品一以贯之的题材。而贾樟柯对这一题材的处理又充满当下性、现场感。贾樟柯对于现场拍摄所蕴含的无限可能性极为自觉，他曾回忆自己拍摄《小武》时的想法：“我意识到自己的这次工作经历将会是一次在拍摄现场的探险——经验告诉我：当你在一个活生生的现场实景里进行拍摄的时候，往往会有很多的意外，同时也会产生出各种各样的可能性。”[36] 有论者指出，其电影：“通过一种接近于社会人类学‘田野工作’手法产生的。这一方法的主要组成部分是一种自觉的‘现场’感。用新纪录运动领袖和‘现场’美学的主要发言人吴文光的话说，‘现场’就是‘现在时’和‘在场’。”[37] 充满历史感的《站台》“将个人的记忆书写于银幕”，是70年代出生的一代人为自己所做的历史书写，成为一代人集体形象的体现，充满沉重的自怜。对于这种现场感的强化，不少导演是通过有意识地暴露摄影机来实现的，如《妈妈》、《苏州河》、《小武》、《月蚀》等。这种手法使电影影像具有一种生机勃勃的“现场”感与当下性，从而使电影制作者主体与观众一起，都成为直接或间接的“目击者”和参与者。

一些第六代电影则回到了一种日常生活的状态和普通人的心态。《扁担姑娘》、《十七岁的单车》、《安阳婴儿》、《盲井》等，则完全回到了当下时。正如第六代导演章明在言及他导演《巫山云雨》的动机时曾说的，他所试图表现的正是一些“很常规的、很普遍的、具有代表性的中国老百姓的生活”和“最能代表中国老百姓的生活状态的人”，“他们的希望、寻找，关注他们就是关注中国的未来。中国就是由这样一批人构成的”。[38]

二、从个体自我转向个体“他者”

如前所述，如果把主体性问题置入新时期/后新时期的文化语境中看的话，新时期文化的“精神领袖”李泽厚所主张的主体性代表了一种“群体主体性”；而在此“群体主体性”觉醒的基础上，后新时期文化则进一步走向“个体”、“感性”，这一文化思潮代表了一种“个体主体性”的崛起（大胆地与李泽厚进行“对话”的刘晓波代表了这一文化思潮崛起的理论先觉）。从“群体主体性”到“个体主体性”的深化，大致应和了从新时期到后新时期的文化转型。

新生代导演对现实的关注和题材的选择，已从“摇滚青年”等带自传性

的人物身上，扩展到对更普通也更边缘的弱势人群的注意，并对被遮蔽的社会现实有更多的触及。

“第六代”作品在创作之初，带有浓烈的自传性、个体抒情性和自我体验特征。他们一般不写自己从未经验过的人和事，但很快就进一步关注边缘和城市亚文化层面，也有一些影片开始表现一些被禁忌的话题，关注失语的那一部分边缘人。如《扁担姑娘》、《东宫西宫》、《十七岁的单车》、《安阳婴儿》、《哭泣女人》、《盲井》、《惊蛰》等影片，客观冷静、不无冷酷而又充满人道精神地呈现出当下中国的现实。也就是说，他们从对自己的青春自怜转向对他人的关注。正如路学长在谈到他的新作《卡拉是条狗》（2003）与他早期作品的不同以及创作动机时说的那样：“在《长大成人》和《非常夏日》里，更多的还是在剖析自己，在写个人的体验。这个早晨以后，我想，别再老把摄影机对准自己了，要用自己的眼睛感受周围人的生活，近距离地去表现他们。” [39]

从电影中呈现的主体人物形象的角度看，第六代电影中的主体形象大都是没有远大理想的个体生存者，是一些整日为自己的衣食住行这些最基本的生存问题劳累奔波的个体人。他们游离于社会体制，按自己的无所谓的生活态度生活，在冷漠的外表下也有着极度的内心焦虑。只是，与第五代导演的群体焦虑、民族焦虑不同，他们的焦虑是个体的、感性的、只属于自己的。

还有一部分电影则深入到潜意识、隐意识的层面来探索当下人的精神状态，如《悬恋》、《邮差》、《冬春的日子》等。何建军在自述为何拍摄《邮差》时说过，“我对人内心世界很感兴趣，喜欢观察在日常封闭的空间里人的内心情感的交流和转化过程，这个电影是通过男主角心理活动历程而完成的一个叙事结构，以此来表现人的生存状态和精神世界”。 [40]

但这种个人化、边缘化和过于强烈的自我意识与广大普通老百姓的疏离是显而易见的。因而，随着90年代全球化背景和市场化进程的进一步加速，他们也相应地调整了策略。他们采取的是一种隐蔽自我但又不完全放弃自我的客观化的策略。这样的结果是大幅度向纪实性和客观化靠拢，但仍然不放弃自我的体验和个人经验的视角，所以他们的影片大多呈现为“照相式的写实风格与抽象式的表现风格的混合” [41]，而并非纯粹客观纪实。

如张元在《妈妈》中，在一个纪实风格的虚构性故事影片中，插进摄影机对主人公“妈妈”采访的镜头——妈妈面对镜头直接倾诉。这对故事的完整性、剧情影片的惯例是一次有意的颠覆，因为影片强化了随

机采访的纪录影片风格。

贾樟柯在《小武》结尾时，通过“360度的摇镜头将视角变为小武的”，而有意暴露了摄影机的存在。于是，“它产生了一种前所未有效果：过路人（即老百姓）在看小武，即在看我们（观众），当然实际上也就是在拍摄现场看着导演和摄影机。”[42]

这也是“现场美学”的一种体现。在这种情况下，正如贾樟柯自述的那样[43]，由于表现对象的当下性：“我是一个在场者，因而我无法回避对自我的拷问。”因而一方面：“我当然是一个旁观者，自然区别于主观地讲述，也区别于那种凌驾于一切之上、指手画脚充满优越感的视点。”但另一方面，“我又把我个人的经验带入到我的电影中来”。这使得影片与拍摄者的生存状态几乎同一，拍摄的过程就成了观察体验和参与的过程。于是，像《小山回家》、《小武》这样的影片，“讲的都是别人的故事，但却是我心灵的自传。我愿意承认我与这些人物之间具有精神的同质性”。王超拍摄《安阳婴儿》时对影片表现现实的当下性和真实性也有相当自觉的体认。他说“《安阳婴儿》是我对中国，对中国现实的体认。”“它以几乎完全静止的镜头，冷静地‘凝视’古城里无奈地生活着的人们，中国平民社会生活的多种因素聚集在这里：下岗工人、警察、妓女、黑社会、弃婴、监狱等。这里有的只是这些普通人的生存状态！我只是想展示一种生存状态的存在：存在主义是一种人道主义，就像萨特说的那样”。[44]

事实上，正如巴赞的“现实的渐进线”理念是既包含了物质现实层面的纪实，又包含了社会历史道德层面的真实在内的那样，新生代导演的纪实风格蕴含了很深的人道主义理想。在谈到意大利新现实主义时，巴赞曾说：“这场革命触及更多的是主题，而不是风格；是电影应当向人们叙述的内容，而不是向人们叙述的方式。‘新现实主义’首先不就是一种人道主义，其次才是一种导演的风格吗？”他还断言，“新现实主义首先是本体论立场，而后才是美学立场”[45]。在一定程度上，我以为这也适用于新生代的某些电影。

总之，新生代导演逐渐从自怨自怜、自我高蹈般的风格化突围表演转向平静温和、悲天悯人地观看“他者”。其中那份沉重、悲悯的人道情怀，与他们的年龄似乎很不相称。

三、从青年身份焦虑到社会身份认同

在新时期的文化语境中，第五代导演大多难免于一种强烈的民族身份

焦虑。面对强势的西方现代性话语，他们深刻地反思本民族的文化痼结，热切地呼唤民族的复兴与振兴。正如陈凯歌在谈到拍《黄土地》的宗旨时说的，“我在《黄土地》里反复要告诉观众的是，我们的民族不能在那样生活下去了”。再比如《孩子王》中对民族文化语言本体不亚于当年鲁迅在古籍中看出“吃人”二字的深刻反思，《黑炮事件》中对时间的焦虑、对现代性的热切追求，都能说明这一问题。

以青年导演为主体的新生代电影，带有强烈的青年文化特点。青年时期的一种主要心理状态是身份认同的危机或焦虑，即极力试图确认自我的身份。正如美国社会学家艾里克·H.艾里克森指出的，“年轻人为了体验整体性，必须在漫长的儿童期已变成什么人与预期未来将成为什么人之间，必须在他设想自己要成为什么人与他认为别人把自己看成并希望变成什么人之间，感到有一种不断前进的连续性” [46] 。因为“在人类生存的社会丛林中，没有同一感也就没有生存感” [47] 。

无疑，在新生代电影的前期，这种身份认同的愿望极为强烈，他们极力以“代”的整体性面目出现，极力反抗第五代导演的影响。诸如发布集体性的宣言，共谋合拍大规模的系列片《超级城市》 [48] ，共同以同处于社会文化之边缘的小人物、摇滚乐为表现对象，普遍的“寻找”母题和“成长”母题等，都是种种表现之一。

为了试图证明自己的长大成人，新生代导演在很多电影中都表现出一种否认自己的过去（有点“悔其少作”，仿佛“往事不堪回首”）的情结。

《头发乱了》从女主人公的回忆体旁白开始影片的叙述。《周末情人》的整个故事是建立在女主人公回忆性叙述的总体结构框架上的。影片一开始就以长篇字幕表白：“本片讲述的是一个真实的故事，故事中的人物都是真实的，他们曾经反对将他们的故事拍成电影，因为他们说现在他们已经不是那样了，他们说这种回忆令他们感到痛苦，但我们还是这样做了——于是，就在去年六月里一个周末的下午——他终于开始回忆过去的一切，回忆那些幼稚，那些轻狂和冲动……”

“成长”是他们普遍表达的主题。《周末情人》、《阳光灿烂的日子》、《长大成人》、《非常夏日》等影片都隐含了“长大成人”的主题结构，称得上是关于成长的寓言，是青春的呓语、抒情诗或底气并不十足的“成长宣言书”。

而此后随着时间的推演，这种“认同焦虑”有明显的缓解。他们开始否认“代”的概念，更希望人们把他们当作独立的个体存在的导演来看待。

另外，新生代导演对社会认同的对象也在逐渐发生变化。如果说他们在初出时更希望在艺术上获得不同于第五代的指认，并在国际电影节上获得认同的话，进入世纪之交，置身于一个日益“全球化”的现实语境之中，他们还希图获得中国本土观众和社会规范、中国市场乃至国际市场的认同 [49] 。

毫无疑问，对于这一点，原先曾经先锋过、实验过、真实或多少有点矫情地书写过一己的“少年愁滋味”和“青春残酷物语”的第六代导演是非常自觉的。应该说，新生代的青年导演们开始越来越务实越来越成熟，对不能置身于外的全球化语境有着越来越清晰的体认。就此而言，他们的确是“长大成人”了。

四、大胆“模仿”与“拿来”：开放的接受心态

就总体而言，第六代电影走的是一条艺术电影之路，尤其在第六代导演的早期（狭义的最初的第六代导演）。其中原因之一，正在于这一批导演如王小帅、娄烨、胡雪杨、管虎、章明等均毕业于电影学院。他们对好莱坞比较反感，美学趣味在骨子里是贵族化的、欧洲现代主义式的。

后来有些青年导演开始转向，特别是中央戏剧学院出来的一批广义的第六代导演，开始更加重视叙事和故事，影响源也开始扩大，肯定不再局限于现代主义欧洲艺术电影。面对商品经济和市场的冲击，他们原先抱有的纯艺术理想也在经受着冲击和变异。这正如娄烨所面对的困惑：“现在越来越难以判定，是安东尼奥尼电影还是成龙的《红番区》更接近电影的本质。” [50]

对于第六代电影来说，他们所面对的几乎一切都是新的，惟一带有些情绪化的反抗对象是第五代的辉煌以及这种辉煌之下的“影响的焦虑”。比如张元就曾说过，我觉得电影是个人的东西。我力求不与上一代一样，也不与周围的人一样，想一点别人的东西就不再是你自己的。 [51]

在这样的喧声杂语和多元交响的语境中，作为“看碟的一代” [52] 的第六代导演决不讳言他们的“模仿”，并表达了相当自信的从模仿追求到创造的勇气和信心。娄烨曾说过：“他们很诚实地选择了‘模仿’，这就是中国十几年来从经济到文化的现实，也是这一代人的现实。如果你想表现这一代人，你就无法回避这样一个事实，而当你真正进入中国的这一代人群，进入他们的生活，你就会很快发现，这些被看成是

在‘模仿’中长大的一代人，他们的‘模仿’实际上是真正独创的。”[53] 由于中国电影是西方电影输入的结果，它之发展深受外国电影影响是一个不争的事实。从影响源的角度看，新生代电影比之于第四代、第五代影响源有了很大的不同。电影学院的老师郝建曾经列举了“对第六代有重要影响的作品”：《筋疲力尽》、《四百下》、《美国往事》、《邦尼和克莱德》、《教父》、《午夜牛郎》、《美国风情画》、《逍遥骑士》、《现代启示录》、《名誉》、《迷墙》、《晕眩》、《绳索》、《西北偏北》、《失去平衡的生活》、《维罗尼卡的双重生活》和它的模仿之作《双面情人》、《情书》、《低俗小说》等[54]。他还用一个比喻来形象地描述第五代与第六代之间的差别：第五代的血管里流动的是黄河水；第六代的血管里流的是胶片——从他们的一部影片里可以看到50部以上的各种电影。

另一位电影学院导演系的老师韩小磊则列举了如下外国电影导演作为他所论述的“后五代个人电影”的影响源：“美国的马丁·斯科西斯、科波拉、莱翁内、斯皮尔伯格、大卫林奇、索德伯格、斯派克·李、波兰的基耶罗夫斯基、希腊的安哲洛普罗斯、西班牙的阿尔莫多瓦、英国的格林纳威等。”[55] 光从这些国度、风格、形态都有很大差异的导演和影片来看，第六代的影响源无疑是极为丰富而庞杂的。

而且其内部在接受影响的重心上也在不断发生着变化。比如他们的《冬春的日子》、《悬恋》、《童年往事》等，有很明显的欧洲艺术电影、现代主义新浪潮电影等的影响痕迹。而90年代以来的《走到底》、《寻枪》、《花眼》、《蓝色爱情》、《非常夏日》等，则更多了一些好莱坞电影的影响痕迹。

《十七岁的单车》折射的当下的生活面非常广阔，在艺术影响的接受上，也可约略发现新好莱坞青春类型片、意大利新现实主义、伊朗新电影等综合性影响的模糊痕迹。

在对影响的接受上，新生代导演大多从模仿开始而逐渐趋于对话。他们常常在电影语言、叙事结构的探索中形成与经典艺术电影的某种对话态势。比如李欣的《谈情说爱》就是用分三段讲故事的方式，实现了与《低俗小说》、《暴雨将至》等影片的对话。

在王全安的《月蚀》中，同一个演员扮演的两个女人的故事，似真似幻，表现了人性的丰富复杂性以及人的生命的多重生活可能性和偶然性。这与《维洛尼卡的双重生命》中的现代主义主题的探索极为相似。

但与《维洛尼卡的双重生命》中两个人物分头进行线性叙述的方式不

同，《月蚀》的叙事结构非常复杂，神秘对应的两个人物是似真似假地纠葛在同一个故事中的。从某种角度我们不妨说，比之于《维洛妮卡的双重生命》，《月蚀》除了通过借鉴模仿而实施对欧洲艺术电影的对话之外，还在一个第三世界文化的氛围中整合了美国新好莱坞电影的传统；或者说，《月蚀》在汲取了经典的现代主义文化精髓之外，还融进了某种零散化的、不确定性的后现代主义文化气息。它从一个中国女性的独特视角和感性经验的方式，表达了当下现实中个体生存的残酷意味。影片有一种近乎精神分裂的诡异奇崛的影像风格，残酷的生存现实的呈现，裹挟着强烈的感性的视觉冲击力和理性的震撼力。

作为五代后新生代导演的一个领衔式人物，张元较早从“地下”走到“地上”，这种角色转换，他做得转换角色很快也很从容。他曾经说过，台湾电影讲亲情，香港电影具有好莱坞的娱乐性；而中国内地的导演比较注重社会责任感。如果把这三者结合起来，中国电影一定能更上一层楼。[56]

能有如此自觉的开放意识和兼容并蓄的姿态，我们有理由对新生代导演以及未来中国电影的复兴怀有更高的期待。

【注释】

[1] 〔美〕罗兰·罗伯森：《全球化——社会理论和全球文化》，第11页，上海人民出版社，2000。

[2] 〔美〕罗兰·罗伯森：《全球化——社会理论和全球文化》，第14页，上海人民出版社，2000。

[3] 转引自〔荷〕莱恩·T.赛格尔斯：《文化身份的重要性——文学研究中的新视角》，载乐黛云、张辉主编《文化传递与文学形象》，第328页，北京大学出版社，1999。

[4] 《歌德谈话录》，第113页，人民文学出版社，1982。

[5] 〔美〕阿夫里·德里克：《全球性的形成与激烈政见》，《后革命范围》，第3页，中国社会科学出版社，1999。

[6] 李欧梵：《寻求现代性》，《文艺报》，1989年4月29日。

[7] Benedict Anderson，Imagined Community，London：Verso，1991，pp.36-45.

[8] 李天铎：《想像空间与认同并裂：媒介全球化的后果？》，《冲突和谐：全球化与亚洲影视（第二届中国影视高层论坛论文集）》，第66页，复旦大学出版社，2003。

[9] 昌切：《民族身份认同的焦虑与汉语文学诉求的悖论》，《文学评论》2000年第1期。

[10] 上述关于民族化论争的言论均引自《近年来关于电影民族化讨论的综述》，《电影艺术》1985年第11期。

[11] 〔德〕哈贝马斯：《从感性印象到象征表现》，第57页，中国社会科学出版社，1999。

[12] 南帆：《全球化与想像的可能》，《文学评论》2002年第2期。

[13] 〔美〕爱德华·萨义德：《东方学》，第254页，三联书店，1999。

[14] 余光中：《新诗与传统》，见于《中国现代诗论选》（下），花城出版社，1986。

[15] 〔日〕今道友信：《关于美》，第74页，黑龙江人民出版社，1983。

[16] 巴赞：《摄影影像本体论》，见于《电影是什么？》，第7、8、9页，中国电影出版社，1987。

[17] 郑晓龙：《〈刮痧〉：寻找人类的家园》，《中国电影报》2001年3月1日。

[18] 转引自《电影世界》1998年第6期。

[19] 〔美〕罗兰·罗伯森：《全球化——社会理论和全球文化》，第225页，上海人民出版社，2000。

[20] 详见宗白华：《中西画法所表现的空间意识》、《论中西画法的渊源与基础》等文，见于《意境》，北京大学出版社，1987。

[21] 有关“写实”、“写意”问题的详细论述可参阅笔者《艺术的意蕴》（中国人民大学出版社，2000年）第71—90页。

[22] 宗白华：《中国诗画中所表现的空间意识》，见于《意境》，第215页，北京大学出版社，1987。

[23] 同上书，第201—202页。

[24] 在《堕落天使》快收尾的时候，金城武饰演的哑巴旁白道：“每天，你都会和许多人擦肩而过，他们可能会成为你的朋友或是知己。所以我从来没有放弃任何擦肩而过的机会。有时候搞得自己头破血流，管他呢！开心就行了。”

[25] 转引自格雷厄姆·霍夫：《现代主义抒情诗》，见于〔英〕马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编《现代主义》，第285页，上海教育出版社，1992。

[26] 〔德〕海德格尔：《诗·语言·思》，第197页，文化艺术出版社，1991。

[27] 宗白华：《中国艺术意境之诞生》，《艺境》，北京大学出版社，1987。

[28] 宗白华：《中国艺术表现里的虚与实》，第78页。

[29] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，见于张京媛主编《新历史主义与文学批评》，第239页，北京大学出版社，1993。

[30] 见于M.H.艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》“寓言”条，北京大学出版社，1990。

[31] 转引自于中莲：《王家卫：香港“后新电影”代表人物》，载杨远婴主编《华语电影十导演》，浙江摄影出版社，2000。

[32] 〔匈〕卢卡契：《卢卡契文学论文集》（第2卷），第452页，中国社会科学出版社，1981。

[33] 韦勒克：《比较文学的危机》，见于《批评的诸种概念》，四川文艺出版社，1988。

[34] 此文写于1989年初，后以“北京电影学院85级全体毕业生”的署名方式，发表于《上海艺术家》1993年第4期。

[35] 1992年，胡雪杨较早宣称：“89届（85班）五个班的同学是中国电影的第六代工作者。”（《电影故事》1994年5期）这是第五代比较早的一次“自我命名”。

[36] 《一个来自中国基层民间的导演》（林旭东与贾樟柯的访谈），《今天》1999年第3期。

[37] 〔美〕张真：《废墟上的建构：新都市电影探索》，《山花》2003年第3期。吴文光的思考还可参见他主编的《现场Document》，天津社会科学出版社，第274页，2000。

[38] 章明：《此情可待》，《北京电影学院学报》1996年第4期。

[39] 《现实一种：〈卡拉是条狗〉导演访谈》，《当代电影》2003年第3期。

[40] 何建军：《电影和记忆》，《北京电影学院学报》1995年第1期。

[41] 张颐武：《后新时期中国电影：分裂的挑战》，载《当代电影理论文选》，北京广播学院出版社，2000。

[42] 〔法〕让·米歇尔·西蒙：《另一种视野中的小偷》，《南京艺术学院学报》2001年第3期。

[43] 孙健敏：《在世俗的场景中——贾樟柯访谈》，《今日先锋》第7卷，天津社会科学出版社，1999。

[44] 程青松：《真正地面对真正》，《通俗歌曲（摇滚）》2001年第7期。

[45] 〔法〕巴赞：《电影是什么？》，第333页，中国电影出版社，1987。

[46] 〔美〕艾里克·H.艾里克森：《同一性：青少年与危机》，第73页，浙江少年儿童出版社，1998。

[47] 同上书，第115页。

[48] 1997年，娄烨在上海发起一个由许多新生代导演共同拍摄电视电影系列片《超级城市》的计划，后因种种原因未果。但据说《苏州

河》是这一计划的衍生物。

[49] 新生代导演中张扬是一贯试图获得较大的本土观众认同的，他的《爱情麻辣烫》就是明证。虽然他的《洗澡》被认为是很不协调地插入“高原缺水”等“奇观化”影像画面而难免于向国际电影节评委献媚邀宠之嫌。他曾说过：“前几年青年导演的很多探索与尝试都碰了壁，现在只好回到市场的轨道上来，其实这也没什么可耻，一个中国导演的作品如果见不到中国的观众，你拍他还有什么意义呢？”（卢北峰《张扬：幸运相伴》，《北京青年报》1999年12月9日）

[50] 郑向虹：《钢铁是这样炼成的——田壮壮推出第六代导演》，《电影故事》1995年第5期。

[51] 参见《张元访谈录》，《电影故事》1993年第5期。

[52] 张颐武曾有一篇题为《“看碟的一代”在崛起》的文章，称新生代导演或第六代导演为“看碟的一代”。（《当代电影》2002年第5期。）

[53] 娄烨：《导演手记》，见于《我的摄影机不撒谎》，第266页。

[54] 郝建：《养大成人——“第五代”与“第六代”导演的营养与走向》，见于《硬作狂欢》，第218页，上海三联书店，2004。

[55] 韩小磊：《对五代的文化突围——后五代的个人电影现象》，《电影艺术》1995年第2期。

[56] 《张元自白》，《北京青年报》1999年2月9日。

第四章　“现代性”的历程

现代性，是一个众说纷纭的热门话题，称得上是近年来学术界的一门显学。经过国内学术界多年来的实践与阐发，现代性也已不仅仅是一个外来的理论话语了，而是一个已经在中国本土扎下根来的、富有生命活力的、有效的理论话语，一个实实在在的文化现实。在本章中，我们把现代性问题与第四代导演相“缝合”，从现代性的维度考察中国电影史上作为特定文化现象的第四代导演群体，或许，这会给我们带来一些新的理论洞见。

第一节　“现代性”的复杂含义

所谓现代性（Modernity），是与古典性相对而言的。它最早生成于文艺复兴后期即启蒙时期，现代性是以“启蒙”、“理性”为核心的，近二百年来引领整个西方文明进入现代文明高峰的巨大的文化合法化工程，是人类社会自近代以来“现代化”进程的必然产物，是科学、技术、工业革命和社会现代化的结果。

从学理上说，现代性首先是源自西方的一个知识话语。作为西方文明史的一个发展阶段，现代性是科学技术进步、工业革命以及资本主义带来的经济和社会的包罗万象的变革的产物。在欧洲启蒙主义大师那里，现代性是一项伟大的工程，是一套有关人类社会健康发展的理性蓝图。按著名思想家韦伯的设想，这个理想社会由科学、道德和艺术三个领域组成，分别由工具理性、道德理性和艺术理性所支配。按卡利内斯库在《现代性的五个侧面》[1]中的说法，现代性“被知觉为是一个从黑暗中挣脱出来的时代，一个觉醒与启蒙的时代，它展示了光辉灿烂的未来”，“人们因此有意识地参与了未来的创造”，具体表现为线性发展的时间观念与目的论的历史观，故又称为“启蒙现代性”。就大致而言，“现代性”具有强烈的线性时间观念和目的论的历史观念，得益于启蒙运动和近代工业革命的成果，主张理性主义和个体主体性，也维护工业化和理性制度，秉有社会分工思想和科学理性精神等。

一、“现代性”的两面

进一步深入谈论现代性这个充满陷阱的知识话语范型，我以为必须厘清如下几对概念或范畴：

1.社会现代性/审美现代性

从某种角度看，现代性问题有两个层面的含义：一是社会现代性，一是审美现代性。社会现代性代表了一种在社会经济层面强烈追求现代性的理想，这种现代性理想坚守“现代”的时间观念和价值立场。就中国而言，这种现代意识不仅仅只是以现时为主的信念，而且也是往西方求“新”、求“奇”，学科学、求民主，追求民族、国家之富强的理想。所以现代性代表了一种乐观、积极进取的人生态度，相信历史是向前发展的，社会是不断进步（线性时间观念与进化论思想）的，从而追新逐异，在价值参照系上秉持一种线性时间维度和西方维度。审美现代性则是体现在意识形态领域的对社会现代性进程的反思和批判，是“对于资产阶级现代性的彻底反抗”。因为社会现代性的极度发展会带来极度膨胀的工具理性与技术理性，工具理性和技术理性排斥了“人文理性”，反过来异化人性的正常健康的发展。正如M.卡利内斯库指出，自19世纪上半叶以来，“在作为西方文明史中一个阶段的现代性——这是科学、技术发展的一个产物，是工业革命的产物，是资本主义带来的那场所向披靡的经济和社会的变化的产物——与作为一个美学观念的现代性之间产生了一种不可避免的分裂”[2]。于是，在文学艺术等意识形态之中——例如现代主义文艺思潮，则是“现代主义对人类历史感到绝望，它抛弃了线性历史发展这种观念”[3]，使得“界定文化现代性的是它对于资产阶级现代性的彻底反抗”，从而展开了对现代性的怀疑与反抗。在西方，社会现代性的发展，始终伴随着审美现代性的严峻反思，一方面是现代化过程所带来的巨大的社会变迁，另一方面是对于这个变迁以及与之相适应的社会生活和价值观念等在文化或审美上的批判。这二者构成了一种充足的张力，从而保持了现代性的开放性。

这种现代性的两方面具体表现在现代主义文艺思潮中，就是它有两种似乎矛盾和相反的精神向度和审美流向。

2.追求现代性/反抗现代性

现代主义文艺思潮中，以未来主义、达达主义、意象主义等为代表，表现出对现代性的相当主动甚至超前的追求。他们往往对现代工业文明抱有积极乐观的态度，崇拜机械、动力和速度，不乏高歌猛进的积极进取精神。未来主义者把文学艺术的目标定位于对“现代感觉”的把握，力图创建以“运动”为核心，能充分展示速度、力量、音响、色彩的新型美学。

而以前后期象征主义、超现实主义等为代表，则面对现实的混乱和道德、价值的失范而试图在艺术中重建超验的世界，“从审美上克服世界的混乱状态”，所以悲观、失望、忧郁。如波特莱尔、玛拉美、爱略特。爱略特则最后皈依于宗教。马丁·亨克尔说：“浪漫派那一代人实在无法忍受不断加剧的整个世界对神的亵渎，无法忍受越来越多的机械式的说明，无法忍受生活的诗的丧失……所以，我们可以把浪漫主义概括为‘现代性’的第一次自我批评。”[4]

在现代主义电影中也有着两面小生。如果说先锋派追求“机器的舞蹈”、机械的节奏和韵律，是对现代性的热切追求，是对现代性新美学的创造的话，另外更多的现代主义电影则在银幕世界中展开了深刻的现代性反思。如安东尼奥尼的《红色沙漠》表现了现代工业文明对人的异化状态，《放大》则展开对作为现代媒体的摄影术的反思。伯格曼的《第七封印》借助于一个中世纪十字军东征的历史题材，表达的却是对当代核武器后果的隐忧和反思。包括戈达尔的《筋疲力尽》、《狂人比埃洛》中那些多余人的形象，表现现代工业文明对人性的压抑和异化状态的方式，其中蕴含着浓厚的存在主义意味，都是对人在现代性压迫下的异化状态的揭示。

因此，审美现代性的独特意义在于，它在一个全面追求现代性的“全球化”时代反思人的主体价值，张扬人的审美感性，从而对社会现代性构成逆反与纠偏，使人有可能避免遭受“异化”的“单面人”的命运。

3.西方现代性/中国现代性

事实上，任何外来的知识话语都有其限度，都有一个话语的语境和阐释的有效性问题。现代性话语作为由西方输入到中国的知识话语，必须被加之以“中国的”（落实到我们现在所面临的特殊对象，也必须加上“中国电影的”）这样的限定语（就像我们谈论中国的现代派小说、象征派诗歌、后现代诗歌等等），才能发挥其有效性。具体到中国的国情和语境，现代性问题虽然与西方相关，且多以西方为参照，但无疑有着自己的特殊性。换句话说就是，虽然“现代性”是人类社会发展进程中的普遍存在和总体趋势，但不同国家不同民族在不同的时间对现代性的吁求是不同的，现代性不是划一的教条，而是具有丰富复杂多样性的。

美籍华裔学者李欧梵对20世纪以来中国文学的“现代性”有过较为细致的解释[5]。他说，“现代”是指“自现代以排斥过去的现时意识”。这种“现代”的时间观念和价值立场，受五四以来“进化论”思想的影响是很明显的。中国自五四新文化运动以来，这种“以现时为主”的现代意识就相当强烈，在中国精英知识分子那儿，“‘现代性’不仅含有一种对

于当代的偏爱之情，而且还有一种向西方寻求‘新’、寻求‘新奇’这样的前瞻性”，不仅仅只是以现时为主的信念，而且也是往西方探求民族国家富强之路。

显然，19世纪末20世纪初以来在对现代性的热情追求中，寄寓了中国现代知识分子的许多良好、真诚的愿望。当然，由于中西方文化情状与社会主题等的诸多差异以及文化交流的反常等原因，中国现代知识分子对这种“现代性”的追求呈现出错位和驳杂的特点。正如李欧梵指出的，这种现代意识往往表现为：“在不同程度上继承西方‘中产阶级’现代风一些司空见惯的观念：进化与进步的观念，实证主义对历史前进运动的信心，以为科技可能造福人类的信仰，以及广义的人文主义架构中自由与民主的理想。”[6] 也就是说，发生于西方的不同时代段的主题精神和思想追求，都可以杂糅并存在于这些独特的现代意识中。所以，在中国的特殊的语境中，现代性代表了一种乐观的、积极进取的人生态度，相信历史是向前发展的，社会是不断进步（线性时间观念与进化论思想）的，追新逐异，新的就是好的，西方的就是新的和好的，在价值参照系上秉持一种线性时间维度和西方维度。

就此而言，中国之追求现代性的历程以西方近现代（16世纪）以来的现代性历程为参照。但即使如此，由于社会基础、“现代化前史”、文化传统或“文化基因”以及现实语境的不同，中国的现代性历程和现代性任务无疑有别于西方。可以说，中西方均面临着不同的现代性任务。也就是说，现代化的历程虽不可阻挡，但东西方乃至各个具体国家之现代化的过程、方向与结果却是各不相同的。

比如就中国新时期开始以来的境况而言，当时一个非常突出、压倒一切或者说首当其冲的任务是：反思和批判“左”倾思想，呼唤失落已久的人道主义精神、自由、个性、民主、人性理想、真、善、美——并进而迈向民族富强的现代化之路。

这些按说均属现代性前期所要完成的任务，但在中国的新时期却是当务之急。而在西方，早在中国全力追求现代性的时候，现代性早就遭遇了后现代性的危机，对现代性的全面的反省和批判已经如火如荼。

所以新时期之初中国电影（包括整个新时期文化）所面对的“现代性”任务是非常庞杂丰富的，西方几百年内循序渐进完成的现代性（历时的）都共时性地堆积在同一个平面上。

上述言及的种种，都是中国迈向现代化国家之途的必由之路。中国多年的蒙昧和停滞使它必须在一种“时代的加速度”中完成急迫的现代性任务。

4.现代性/后现代性

到了20世纪六七十年代，“现代性”遭遇到了“后现代性”的冲击与质疑。“后现代性”反叛现代性，认为世界是充满偶然性和多元的、平面的、可无限复制的，对现代性所持论的“客观真理”、理性、线性时间观、文明进化论等观念提出了全面质疑。现代性的法国学派代表如利奥塔德等人甚至指责“现代性”对理性的推崇已经严重扼杀了个性和多元化，并且带来了政治集权和高压统治。后现代性对现代性展开了更为彻底决绝的否定、颠覆和解构。

在评价现代性的问题上，以福柯、利奥塔、德里达等为代表的“法国学派”猛烈地批判现代性，认为现代性的根本原则——理性，作为一种“一体化力量”，扼杀了个性，压制了多元性，造成了对人的统治和压抑。著名的后现代思想家利奥塔认为，理性设立的三种“宏伟叙事”——即精神目的论的哲学叙事、人类解放的社会叙事、意义阐释的审美叙事，作为现代性的合法化的基础，强制性地将话语统一于某种形而上的意义。

当然，对后现代，我们既不宜同样按线性历史观一味称赞，也不能因为后现代主义的某种求新求异而不加分析地予以拒斥。从另一个角度看，后现代性所持守的平等原则，平民化的价值观，对差异、个性的尊重，对权威的否定等等，却是值得肯定的。

鉴于上述初步梳理，我们必须充分考虑中国电影现代性问题的复杂性和独特性，考虑启用这一理论话语可能面临的陷阱。

二、艺术问题“现代性”的悖论与困惑

探究影视现代性问题会碰到比较令人困惑的问题，即在电影艺术语言、艺术手法等问题上有没有现代、非现代之分呢？能不能说某些手法是落后的，某些手法又是现代的呢？能不能说，新出现的手法、技巧就一定比旧的先进或现代？答案无疑不是非此即彼、判然分明的。

从新时期以来电影语言现代化的进程来看，一般认为，戏剧化是陈旧的电影艺术语言。原因在于电影的戏剧化过于依赖戏剧性，一则掩盖了电影艺术自身的本体性，使得电影艺术往往只是作为戏剧的附庸而存在；二则戏剧化强调偶然性、冲突性，远离生活现实，走向心理化、意识流动，而纪实性、长镜头则是“现代化”的，是“电影语言现代化”的题中应有之义，原因在于其表现性更为贴近现代人的意识和现

代生活的复杂性、整体性，并且更为符合电影艺术时空灵活的本性。

实际上，关于“电影语言现代化”的说法本身带有非常浓郁的现代性理想和意识形态含义，是特定年代追求现代性的产物。我们现在不妨拉开时间距离，在一种更为超越的背景下来重新审视这一命题。

“电影语言现代化”的倡导者张暖忻、李陀在《谈电影语言的现代化》一文中，明确地表述了他们的意图：

> 在分析我们的电影为什么落后于形势的时候，可以从另一个方面（这个方面常常被人忽略）提出问题：我们在有关电影艺术的理论研究方面状况如何？我们有比较系统又比较先进的属于我们自己的电影美学吗？我们电影艺术的实践，是否有明确的美学理论作指导？还是带有很多盲目性？我们对近年来世界电影艺术在理论和实践上的发展，有清楚的了解吗？我们应该不应该向世界电影艺术学习、吸收一些有益的东西？如果把我们电影艺术的理论和实践完全同世界电影艺术的发展割裂开来，采取一种“闭关自守”的姿态，这是正确的吗？这样做能否促进我们的电影艺术的发展？等等。
>
> 这一连串的问题，是无法回避的。特别是由于目前我国电影的落后局面，我们更应该正视这些问题，无论从理论上还是实践上，努力对这些问题给予回答。我们这篇文章，只想从一个角度做一点探索，这就是如何使我国电影跟上世界电影艺术的发展，实现电影语言现代化的问题。

如果说前述观点还是立足于当时我国电影艺术语言本身的种种问题的话，下面的论述就暴露了李陀们电影之外的某种“现代性意识形态企图”：

> 我国电影的电影语言必须变革、必须现代化的根本原因，还在于我们国家已经进入了一个新的时代。实现四个现代化，是一场极其深刻的大革命，它必然要在我国从经济基础到上层建筑、从意识形态到生活习惯，都引起极其广泛而又极其深刻的变化。

从表面上看，这篇宣言性的重要文章是声称主要从语言的角度来探讨电影语言现代化问题的，比如文章写道："应该说明的是，我们在这里对电影语言进行探索，是完全从电影艺术的表现形式这一方面着眼的。例如在回顾和研究世界电影艺术的电影语言的历史和现状时，都不涉及每个阶段上各国电影艺术的表现内容方面，也不涉及那些推动电影语言不断向前发展（或局部倒退）的政治、经济上的原因。"但实际上却未必这么简单。在当时独特的政治文化背景下这样的持论，一方面固然是为了避政治"雷区"，另一方面也与当时美学界、文艺界普遍的形式主义倾向有关。

这篇文章总的思路是强调电影艺术自身的独立性和独特性，顺接了"与戏剧离婚"、"丢掉戏剧的拐棍"等理论反思意向，力主电影与文学、戏剧、美术等划清界限，因为："近代的电影加速了与戏剧、与小说、与诗的分离而愈来愈表现出它的独立性。"

但我们的疑问是，戏剧性必然是落后的吗？如何正确理解好莱坞电影的戏剧性乃至苏联蒙太奇手法？我们今天是不是一定要摒弃好莱坞？电影语言有没有截然势不两立的新旧之别？这些问题，在我们摒弃意识形态蕴含之后，即使在今天的重提也仍有其不可忽视的重要意义。

在《谈电影语言现代化》一文发表之初，邵牧君发表了题为《现代化与现代派》[7]的争鸣文章。其中的某些立论是比较公允客观的。他指出，在电影艺术表现技巧和手法即"电影语言"上，总的来说并不存在一个"以新代旧"、新陈代谢的"淘汰式"的发展过程，有的只是一个"不断创新"、"新旧并存"的累积式的发展过程。因此，"现代化"作为一个激烈的淘汰式的发展过程，不能照搬到电影艺术上来。而且在他看来："就我们的电影来说，我看在形式问题上的最大毛病并不在于表现手法的'陈旧'，而在于单调，在于远远未能充分利用电影艺术历来累积的技巧手段。"至于戏剧化问题，也应该一分为二地看待："非戏剧化，非的是那个'化'，非的是'彻头彻尾，彻里彻外'的戏剧式，要想办法离戏剧远一点儿。丢掉拐杖和离婚是形象比喻的说法，它们的精神实质乃是摆脱戏剧观念和戏剧手法，增强电影意

识。”

因此平心而论，我们应该区分戏剧化的电影与具有一定戏剧性的电影。电影应该反对的是虚假的、概念化的“舞台化”，但是在剧情结构上，一定的戏剧性则是无论如何不能缺少的。即使是像《偷自行车的人》、《罗马11点》这样的电影语言现代化的持论者所推崇的意大利新现实主义的代表性作品，我们也很难说它就完全是生活化、散文化的，它也有剧情冲突，也有人与人、人与环境之间的行为上的或心理上的冲突。只是这种冲突是来自生活的，具有现实可能性或艺术可能性的，而不是概念化的、有意夸张的。就像新现实主义电影美学的理论总结者巴赞提出的那个著名的比喻所说的那样，同样要达到现实生活的彼岸。古典好莱坞电影是要造一座桥，而新现实主义则是巧妙地利用原来就有的一块块的石头过河。同样，《秋菊打官司》、《一个都不能少》等影片，其实都不乏戏剧性冲突。只是这种戏剧性冲突被巧妙地掩盖了，被掩盖于一种生活化的纪实性风格之中。

具体到某些与科技发展密切相关的具体手法、技巧，也是这样。比如我们说今天的手法随着科技的发展越来越丰富多样了，但并不见得新的就是好的。也不见得用新的就比用旧的一定要好。毫无疑问，即使是在三维动画和数字模拟技术非常发达的今天，技术也不是万能的。如果人文性、文化深度不够，则空有其技术之新。

有些时候，虽然彩色技术很发达，但用黑白片效果反倒更好。比如斯皮尔伯格在《拯救大兵瑞恩》开场时再现诺曼底登陆的惨烈战争场面，就是用黑白全色胶片拍摄的。再如姜文导演的《鬼子来了》甚至几乎全是黑白影像，只在最后才用了红色。姜文的独运匠心非常明显——即对国民性格和国民心理深入骨髓的、深入内心隐秘的，甚至不乏病态、偏激的探索与拷问，以及在这种阴郁的调子之后与生命的残忍所形成的一种惊心动魄的对比效果的追求。

这些情况启示我们，在启用现代性话语来论述电影艺术问题时，应该具有必要的警惕和反思的立场。

第二节　第四代导演的现代性问题

第四代导演在中国影坛的崛起，适逢了一个从动乱与灾难中觉醒过来并热切地呼唤现代性的“新时期”，他们义不容辞而又顺理成章地成为一代引领风骚的弄潮儿。他们的艺术追求与新时期文化理想、艺术精神高度契合一致，是新时期驳杂而整一的现代性追求之结构性整体中

的有机一元，是新时期现代性追求的大合唱曲中一个重要的声部。

一、驳杂与错位：精神内涵层面的现代性追求

首先，第四代导演普遍着力于揭示人的个体尊严、价值、人性、人情的失落与吁求，这使得“人的觉醒”成为他们影片的一个普遍主题。对“真善美”（反映生活之真、人性之善、人情和乡村自然之美）理想的追求也是第四代导演倾心的。他们这个艺术群体非常一致地“呼唤友爱、温馨、美好、健康、积极向上和安定的秩序”。[8]

《巴山夜雨》通过诗人秋雨美好正直的人格之强大的感召力，批判了政治对正常人性的压抑、扭曲，并在那段风雨如磐的历史中寻找金子一般蕴藏在人们心底的信念、善良、正直的人性和美德。

杨延晋的《小街》表现了对逝去的青春岁月的追忆，以对扭曲正常的性别之美的非人性现实的揭露和批判，呼唤人与人之间的友爱、理解，健康自然的男女之性和人性。

谢飞在《湘女萧萧》的片头字幕中引用了原作者沈从文的话：“我只造希腊小庙。这种庙供奉的是人性。”在这部致力于“美”的追求的影片中，我们不难体会到对原始的人性、人情的赞美之情，虽然也有一定的反思批判立场，但优美的镜头画面、诗意诗情在一定程度上掩盖了对传统文化反思和批判的力度和严峻性。

黄健中在《良家妇女》中通过畸形的婚配故事，揭露封建陋习对健康美好的女性青春的压抑和摧残，从而呼唤人的觉醒和解放。

与这种追求人性之美的倾向相应，第四代导演把镜头对准了一批朴实而坚忍、默默无闻的小人物，塑造了一幅幅真实而动人的小人物群像：勤劳善良的乡村农妇、青春少女（《乡音》、《乡情》、《良家妇女》、《湘女萧萧》、《哦，香雪》等），在普通岗位上默默工作的工人、劳模、售票员（《都市里的村庄》、《北京，你早》），普通平凡而善良的老校工（《如意》），超负荷工作、为住房问题所困窘的知识分子、医生（《邻居》、《人到中年》）……

他们朴实无华、默默无闻，存在着，生活着，朦胧地向往着未来与明天。所以一旦他们难以避免覆灭的命运，这种小人物之“近乎无事的悲剧”的悲剧性反而比之于十七年电影或“文革”电影中常见的高大全式英雄人物的牺牲更具有悲剧的艺术感染力。

其次，在第四代导演的一些影片中，正面人物大多有着一种正直、诚恳、亲和的“卡理斯马”[9] 式的个体人格魅力，一般都是道德上的完人。

如《巴山夜雨》中的诗人秋石，豁达大度，相信未来，以正直的人格魅力和即使在落难中也气宇轩昂、风流倜傥的气度而受到人们的尊重。郑洞天的《邻居》中那个没有权的老干部刘力行，相较于以往电影中常常出现的高大全式的领导干部形象，有了很大的突破，密切联系群众，较为真实可信，具有相当的人格魅力。

张暖忻的《沙鸥》中那个女教练，被耽误了青春，总是弥漫着一丝淡淡的忧伤和感慨，但又时时严格要求自己，甚至把打球的个人事业等同于民族振兴之理想。

陆小雅的《红衣少女》则塑造了一个观念新异的新一代新人形象，代表了一种开放革新的精神和变异的启蒙理想。《T省的八四、八五年》中勇于暴露社会黑暗面的记者，严于执法的年轻法官，《女大学生宿舍》中朝气蓬勃、观念新颖而现代的女大学生们，《见习律师》中的年轻律师等等，都是这一类被导演寄寓了未来和希望的新人形象。

这些具有一定的自我觉醒意识和独特的人格魅力的新人理想，均在一定程度上表现出第四代导演的人格理想以及在时间意识上的一种着眼于未来的线性发展观。

再次，与新时期美学热、文艺理论研究中的形式主义取向、文艺创作的“向内转”等趋向相应，以第四代导演为代表的新时期电影主体，很快就在电影艺术方面都重视电影表义的诗意风格，从而走向人文气息浓郁、处于前现代主义阶段的追求“美”的形式主义取向，甚至成为一定程度上的形式主义者或唯美主义者。

在艺术风格和审美情调上，第四代导演大多有着自己独特的象征性影像系统。他们偏重于表现美好的东西被毁灭的、带有感伤与忧郁的悲剧的美，常常表现出一种淡淡的“美丽的忧伤”（舒婷诗句）的风格，中和而有节制，可谓“哀而不伤”，“怨而不怒”，不乏儒家文化风范。正如有评论者指出：“他们在观念上继承多于反叛，有很强的恋母或眷恋童年的倾向，因此影片大都在哀婉感伤中透露出一种脉脉温情和理想光芒。”[10]

黄健中以《小花》中对战争的前所未有的优美影像表现（甚至在表现严酷的战争场面时在镜头前加红滤色镜，从而使战争“虚化”或“写意

化”，并退居后台），使得这部影片“从内容到形式的探索都带有一定的‘叛逆’性质”（黄健中语），也招致了很多诸如“根本不懂得战争的实际和严酷性”等的批评。稍后的《如意》更是强调“中国意味”和“诗化品格”[11]，把老校工石义海的美好心灵转化为优美的影像表达（落日的余晖，金黄色的色调，默默地扫地的形象……）。

吴贻弓的《城南旧事》开宗明义就是如导演之所言要传达出一种“淡淡的哀愁、沉沉的相思”的韵味，追求那种如“缓缓的小溪”一样的怨而不怒、哀而不伤的情绪氛围；[12] 音乐旋律的周而复始，若干场景的重复，以及“节奏的重复”和“叙述上的重复”，[13] 渲染了人生的离情别绪，在艺术境界上营造出一种别有况味的生活流逝感，一种浓浓的诗意。

张暖忻的《青春祭》原名《有一个美丽的地方》，以诗化的风格，重人物内心世界之表现的散文化结构方式，表达了对美好的青春记忆失落的喟叹和惋惜。傣族人民居住的乡村自然风光优美清纯而动人，深深地吸引了作为汉族姑娘的女主人公。影片行云流水般地洋溢着动人的诗情画意，清新的抒情与深沉的哲理思索在影像中融为一体。尤其是最后一个镜头，女主人公涕泣涟涟，掩面失声，营造出了一种阴柔、含蓄、抑制而冲和的美。张暖忻在谈到《青春祭》并解释影片为何选择诗化风格时说：“我对生活的这一观察角度，大概与我多年所受的理想主义教育有关。我总愿意在严酷中发现爱，发现美和善良。”

谢飞在《我们的田野》的导演阐述中强调影片要追求“诗情、画意，强调造型、声音结合的形式美，追求感情浓烈，意境深远。”要拍成“一首田野的电影诗”。当然，第四代导演对“美”的追求其实是有一定限度的，他们的强烈的理想主义气质、启蒙精神、使命意识和责任感，使得他们的唯美追求一旦遭遇到严峻的现实危机，就会义不容辞地“回归大地”。

二、电影语言的现代性追求及其再审视

在新时期，戏剧化以及由此引发的虚假是众矢之的。“当时反矫情、反虚假是我们最大的艺术目标”[14]，对其否弃与解构是从多种角度进行的。在这之中，第四代导演的探索是最有代表性的。他们转向了对巴赞和新浪潮的借鉴与移用。

巴赞和新浪潮的电影美学思想，有相辅相成的两个方面的掘进向度：

一是从纪实性追求的向度，一是从表现心理的角度。与此相应，大致而言，一是提倡用长镜头，反对蒙太奇；二是主张心理化，反对戏剧化结构。

从艺术表现的角度讲，新时期电影初出时面对的主要问题，是过于戏剧化、矫饰和虚假。“文革”时到达极致的高大全和假大空——假定性、虚拟性、抽象性和程式化到了极点，就是这一发展的合理逻辑和必然结果。于是，纪实风格和长镜头手法成为当时第四代影人反虚假和戏剧化的一个有力的武器。

弗雷德里克·杰姆逊曾引述过德鲁兹的“符码化”理论来说明社会在特定发展阶段文化主体的变迁。

法国学者德鲁兹认为，对应于摩尔根在《古代社会》中划分的三个社会发展阶段即“蒙昧时代——野蛮时代——文明时代”，从后结构主义及语言学的角度相应地也有这么三个阶段：“符码化——超符码化——解符码化（再符码化）。”[15]

借用这一理论模式，大体而言，“文革”时期是一个超符码化（样板戏就是一个最大最精致的超符码化——符码程式化和象征化的产物）的时期。新时期正是对其的一次解构。新时期电影面临的历史性任务就是破解迷信（政治思想领域是以“实践是检验真理的惟一标准”来重新评价“文革”和毛泽东思想）。也许，第四代导演正是求助于巴赞纪实理论来实施这种解符码化的。其解构的目标直指以新编现代革命京剧为代表的虚假的假定性程式和过度的象征性的艺术手法。

李陀、张暖忻在1979年发表的称得上是第四代电影的美学宣言的《电影语言的现代化》一文中写道：“在我们的一些电影工作者中，一想到电影、一谈到电影，就离不开戏、戏剧矛盾、戏剧冲突、戏剧情节这些东西。似乎一旦没有了戏剧这根拐杖，电影就寸步难行——广大观众对我们影片的批评，最常见的就是‘假’。这除了反映内容的虚假之外，在表现形式上那种强烈的戏剧化色彩，不也是造成影片虚假的一个重要原因吗？”以此为开端，在80年代初期形成了一个译介阐扬巴赞纪实美学的热潮。

李陀和张暖忻还把反戏剧化上升到电影艺术本体的高度，认为“世界电影艺术在现在发展的一个趋势，是电影语言的叙述方式（或者说结构方式）越来越摆脱戏剧化的影响，而从各种途径更加走向电影化”。

与理论探求相应，在电影创作上，纪实成为当时一呼百应、惟马首是

瞻的一面大旗。

张暖忻在《我们怎样拍〈沙鸥〉》中自述“追求自然、质朴、真实”，希望影片表现的内容“都应该像生活本身一样以极为自然逼真的面貌出现”[16]，“我们努力尝试用长镜头和移动摄影来处理每一场戏”[17]。郑洞天拍《邻居》时的导演阐述中则写道：“影片中的一切都应该是观众曾经经历和可能经历的生活”，“要缩短银幕和生活的距离”，“要下决心打破现实题材影片和观众的隔阂”。

然而，因为第四代导演选择巴赞作为矫正的武器与当时新时期的社会文化语境是有着极为密切的关系的，于是也不免有极大的误读的成分在里面。这也说明了在外来影响之发生的过程中接受者期待视野的重要性。也许正因为如此，导致了第四代导演纪实性探索非常彻底。

当然，他们对巴赞纪实美学的理解本身就带有有意误读的成分在里面。正如戴锦华指出的：“第四代的始作俑者所倡导的与其说是巴赞的‘完整电影的神话’、‘现实渐进线’，毋宁说是巴赞的反题与技巧论；形式及长镜头与场面调度说；与其说是在倡导将银幕视为一扇巨大而透明的窗口，不如说他们更关注的是将银幕变为一个精美的画框。在巴赞纪实美学的话语下，掩藏着对风格、造型意识、意象美的追求与渴望。对于第四代导演来说，强烈的风格——个人风格、造型风格的追求，决定了他们的银幕观念不是对现实的无遮挡式的显现，而是对现实重构式的阻断；决定了他们所关注不是物质世界的复原而是精神现实的延续，是灵魂与自我的拯救。”[18] 张卫也指出：“首先，‘纪实美学’与‘社会主义现实主义’的创作规范在外貌上相似，所以它具有一种安全感；第二，它与粉饰生活的电影相顶逆，满足了观众要求看到生活常貌的社会需要；第三，可以摆脱配合中心工作的工具性角色；第四，可以满足长期在‘政治标准第一，艺术标准第二’的原则而造成的形式饥渴，满足了电影界探讨视象语言、探讨电影特性的创作欲望。”[19]

于是，正如郑国恩一针见血地指出的那样：“他们追求真实，又追求美，既要纪实性，又要典型化，并且力图在真实的基础上，更加突出，这就具有了中国纪实美学的特点”。[20] 的确，从某种角度讲，不少第四代导演都是一定程度上的唯美主义者。当然，这是中国式的唯美主义，美在他们那儿是真和善的凝结。他们决不像西方唯美主义者那样为美而美，绝没有淡化其呼唤真善美的责任感和义务。正是对美的追求，使他们走向象征和诗化。

所以，中国电影鉴于戏剧化传统的巨大而应该进行的纪实性的补课和纠偏（甚至不妨矫枉过正）在第四代导演这儿还远未完成。直到某些

第六代导演这儿，才真正回到了“对现实的无遮挡的显现”式的纪实性。

事实上，如果说“他们的影片大都为半戏剧半电影的” [21] ，那么我觉得更准确的说法也许应该是“半诗半电影”、“诗电影”或“诗化电影”。举其代表性作品，《巴山夜雨》、《我们的田野》、《黑骏马》、《青春祭》、《城南旧事》、《乡音》、《良家妇女》、《孙中山》、《哦，香雪》等，无不如此。而且这种诗化电影的意向一直延续到第四代导演90年代的电影创作，如《刘天华》（郑洞天）、《益西卓玛》（谢飞）等。

三、视觉的启蒙

胡克曾在《第四代导演与视觉启蒙》一文中提出了“视觉启蒙”的概念。他认为：“视觉并非仅仅是一种自然生成的能力，从社会文化角度来考察，存在大量后天习得的因素，可以看做一个发展过程，因此必然存在着启蒙阶段。视觉启蒙至少应该包括两个方面：其一是让个体学会通过视觉感知世界；其二是初步从理性上理解视觉的作用与局限。” [22]

在此理论的基础上，结合第四代导演代表影片的特点，他颇有新意地提出：“第四代导演所做的引人注目的工作是利用电影贬抑语言文字系统，张扬视觉感知系统，并且把它与对‘四人帮’的政治批判结合起来，代表作品是《苦恼人的笑》。”

的确，眼睛是人的一种非常重要的感觉器官，是人接受外部信息（文化传播）的主要渠道。而视觉则是人类最基本的感觉。据统计，在人类所有的感觉活动中，视觉占了87%。古希腊哲学家赫拉克利特曾说过：“眼睛是比耳朵更精确的证人。”在古希腊语中，“我看见”的意思就是“我知道”。英国著名艺术理论家伯格则指出，“看先于词语。孩子在能够言说之前就已经看和辨认了”。但长期以来，随着以理性化的逻辑性语言思维为特征和标志的理性思维和语言文化的高度发展，这种几乎与生俱来的视觉感知、视觉思维的能力被掩盖压抑或钝化了。毫无疑问，这也是人的“异化”的存在状态之一种。

表现于“文革”前后、“四人帮”时期，以语言文字为传达媒介的语言系统与以视觉和个体经验为主的感知系统发生了严重的冲突。这象喻性地表现在《苦恼人的笑》中，就是影片的主人公——从事语言文字工作的新闻记者傅彬，在到底应该相信报纸上所宣传的“真理”还是相信

自己的眼睛所见之间发生了严峻的冲突，这种冲突的剧烈而无法调和竟至于引发他的“精神分裂”（尽管是他无奈装出来的）。

检索当时的电影，我们会发现有不少电影都对眼睛的意象很感兴趣。《小街》中，男主人公在动物园附近遭无故殴打而眼睛致残，这是对那种有眼睛而心灵不美者（殴打事件发生在动物园，显然有把人与动物进行比较的寓意）的有力控诉和鞭笞。《明姑娘》也以眼睛为着力点，歌颂了盲姑娘眼盲心亮，虽有残疾仍坚持救助关爱他人的美好心灵世界。《苏醒》的寓意可以理解为眼睛的睁开。在《红衣少女》中，杨树上则出现了眼睛的意象——树上的疤痕很像一只只睁开的眼睛，这一颇具表现主义意味的造型与充满清新朝气的少女可以说是互为象征。

胡克在分析第四代导演“视觉启蒙”文化意向的深层心理时指出：“以贬抑语言进行视觉启蒙并不是一种随意选择，它凝聚了以第四代导演代表的一代人的深切体验，传达出一种集体无意识。这一代人没有特别值得夸耀的业绩，是在前辈们无微不至的关怀下长大的，从他们记事起，听到各种教诲（从政治思想到衣食住行），他们只是被动接受，没有机会实践。对于建国后的政治风云，他们基本是局外人，即使偶有所见所闻，其意义也根据正规传达的精神去理解，眼睛除了生活和认字之外，不大派得上用场。‘文革’时期，稳定的社会秩序破坏了，林彪、‘四人帮’‘好话’说尽，坏事做绝，忽而青云直上，忽而灰飞烟灭，他们读到的、听到的、看到的经常互相矛盾，无所适从，许多深信不疑的信条动摇了，心灵无所归依、极端痛苦，面对整个世界，可以信赖的只有自己的眼睛。‘文革’后，这些长期压抑的情感体验升华，在电影中有节制地释放出来。个人的创作与社会的视觉启蒙的要求契合。”[23]

我们还不妨更进一步说，这一文化的视觉启蒙意向称得上是后来“跟着感觉走”，弘扬身体资本的感性文化崛起的先声和预兆。它与一个视觉文化取代印刷文化，感性文化压倒理性文化的文化转型趋势是步调一致的。

四、第四代导演的“现代性危机”

在我看来，严格意义上的“新时期”在第四代、第五代导演的落潮之后就已经寿终正寝了。于是，充满人文主义理想和激情的新时期很快就面临着一个“后新时期”的文化转型。

我们会发现，在文化转型的人文背景之下，第四代导演是一个充满矛盾与二难困惑的文化群体。

1.“群体主体性”和象征模式

我们发现，第四代导演虽然致力于“人的主体性觉醒”的努力维度，但这种觉醒却并不彻底。如果说有两种主体性即“群体主体性”和“个体主体性”[24]的话，他们影片中所表述的主体性还只是停留在“群体主体性”阶段。在我看来，“个体主体性”的真正觉醒恐怕在第六代导演的某些电影中才得以最后实现。

这种群体主体性的特点使得第四代导演的电影进一步走向象征化或寓言化。至少在我看来，弗雷德里克·杰姆逊的某些论断——“所有第三世界的本文均带有寓言性和特殊性：我们应该把这些本文当作民族寓言来阅读”，“第三世界的本文，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的本文，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言”，对第四代导演的大部分作品而言还是大体适用的。

第四代电影的故事大多具有一定的寓言性，人物则具有超越于个体叙述的象征性，一个人，一个家庭，两个人之间的感情纠葛的背后都隐显着一个民族的群体经历和情感吁求。在这一点上，第四代导演与第五代导演几乎毫无二致，但却与主张并实践在影片中写身边琐事和“日记体”[25]的第六代导演划开了一道巨大的鸿沟。

我们知道，“象征”作为一种有着明显的意识形态目的的话语方式，是一种现代主义式冲动的结果：它追求意义大于形象或结构本身，追求一种意在言外的效果，内涵层要远远大于叙述层。弗雷德里克·杰姆逊在谈到《尤利西斯》和《万有引力之虹》、《格尔尼卡》等时，说这些作品的作者都希望自己的作品成为一部绝对的书，成为一部《圣经》一样惟一的书。[26]他还谈到：“德国一位批评家比格尔，在《西方派的理论》一书中曾这样说过：现代主义者总是希望艺术不仅仅是产出一部小说，一幅画，或是一部交响乐，他们要艺术能做一切事情。有人说过现代主义的艺术就是想要成为一个没有宗教社会里的宗教。”[27]

这也是一种典型的寓言化写作方式。因为“所谓寓言性就是说表面的故事总是含有另外一个隐秘的意义。寓言的意思就是从思想观念的角度重新讲或再写一个故事”。

比如我们可以说，《巴山夜雨》就是一个关于光明到来之前的“前

夜”的寓言故事。影片采用象征的手法，把人物和事件都圈定和封闭在一个相对稳定的时空——一艘行进中的客轮中，而这种时空的封闭性和稳定性正是寓言得以展开的最佳语境。轮船上的各色人等很明显都是精心挑选安排的，极富社会阶层的代表性，几乎就相当于一个小社会。于是，这艘轮船及其在上面发生的故事成为10年动乱只是历史长河中的一段航程，历史是向前发展的，道路虽然曲折，但前途是光明的等等隐喻。

《邻居》与此有异曲同工之妙，小小筒子楼里发生的事，人们的生存状况经过努力争取的逐渐好转，也正是社会政治上拨乱反正的一个寓言。《沙鸥》中，女主角的个人命运是与民族兴盛的宏大叙述合而为一的。《逆光》、《都市里的村庄》等影片也有着较强的寓言性，导演自己对此也有较为明确的自述。

2.视角：文人化立场和知识分子身份

从叙述角度看，第四代导演还非常“文人化”，他们固执于或矜持于自己的知识分子身份。打个幽默的比方，这好比鲁迅小说《咸亨酒店》中的孔乙己，无论时事有多艰辛，命运又如何不济，也绝对不肯脱下那件标志着他读书人身份的长衫。[28]

在电影叙事中，视角无疑是很重要的一个意义生成要素。法国著名叙述学家托多罗夫说过：“我们所要研究的从来不是原始的事实或事件，而是以某种方式被描写出来的事实或事件。从两个不同的观点观察同一个事实就会写出两种截然不同的事实。”究其底，现实、生活或历史在艺术中都不是自我呈现的，而是通过某种媒介（语言、影像、某个剧中人等）被叙述和被表现的。由此我们发现第四代导演有许多影片采取的是一种自知视角和限制叙述——一种以“我”为主体的叙述方式。“我”通过画外音的方式介入电影并开始叙述，“我”既是见事的叙述者，又是活跃在影片中，甚至处于主导情节发展的关键性人物。在一般情况下，影片所呈现的仅限于“我”的在场及所见，即叙述者与人物知道得同样多。按托多罗夫的说法是“叙述者”等于“人物”。

应该说，视角背后是有意识形态蕴含的，导演选择哪一种叙述视角并非完全出于偶然。

在一定程度上，“自知”的视角代表了对自我的一种尊重。“自知视角”往往有一定程度的自传性质，“一个人从现在的视角来描写过去的经验对于个人的意义”[29]。所以，自知视角的使用往往带有一定的自恋意味。

许多影片都强行设置一个通过画外音表达出来的叙述者视角，而不肯像他们所“推崇”的巴赞和克拉考尔理论所主张的那样，绝对的客观化，让生活自己显现。所以这是一个很有意味的漏洞或缝隙——一个可以揭示第四代导演隐秘心理情结的“阿喀琉斯脚踵”。

从第四代导演的一些典型性作品中，我们不难发现第四代导演的许多启蒙知识者的视角：

《乡音》中那个受过现代教育的妯娌的视角是比较苍白的。这一视角对陶春和木根形成了审视和价值评判的态势，但并没有承载必不可少的推动叙事的功能。其作用在于可以与陶春形成一种对比的关系，并借以寄托一种未来指向。

《青春祭》以第一人称的画外音方式表达了导演的一种主体性和主观视角。影片中的女知青以一种悲悯而沉痛的眼光俯视被摄对象，傣族农村的生活形态是被看的存在，主体并没有与对象合为一体。这还是一种知识分子高高在上的“启蒙者”的视角。如影片中女主人公李纯到傣乡看到傣族青年男女对歌的一组镜头的正反打组接所显示的，影片致力于“缝合”观众的视点与影片女主人公的视点，从而诱使或启发观众与李纯的视角相认同，像李纯那样看傣族人的生活。迫不及待的旁白更把这种急于启蒙宣教的心态暴露无遗。所以，这也是一种“视觉启蒙”[30]。

《如意》从见事的叙述人程宇的讲述开始叙述，但随着情节的展开，我们会发现叙述人并非全知，就是说很多情节他是所看不见的。可以设想，如果没有这个叙述人，这个关于人道理想、人性人情之美的故事已非常动人。通过这个叙述人的设置，我们也许可以发现导演的一种试图通过这个视角表达自己的愿望，以及某种“启蒙者”的文化心态。

说到底，第四代导演有太强的社会使命感，太强大的主体热情，太强烈的表达欲望。正如张暖忻在谈到她的艺术创作实践时说的：“我从来就没有客观地去讲故事，永远是带着主观色彩去讲，去表现我的感受，并用艺术的手段去再现这种感受。”[31] 这就使得他们的影片常常存在着形式与内涵、叙述结构与象征意旨之间的裂缝；也使得他们关于巴赞纪实美学的艺术理想未能坚守始终，艺术理想与创作实践之间留下了错位和裂痕。

3.现代性理想与道德化批判的矛盾

处身于新时期的文化语境之中，第四代导演无疑历史性地秉有现代性

追求的时代精神——对于现代化的热切呼唤和奋力拼搏追求，对于启蒙现代性的全面接受和虔诚皈依。这在客观上使得第四代导演顺理成章地接续上五四以来的新文化和左翼电影的传统，成为时代文化精神的一个典型象征。

然而，我们也会发现第四代电影中的一些二难性的悖论：实际上，第四代导演在骨子里都有一种“反现代”的倾向，对城市生活、都市文明都有一种极为隐秘的抗拒心理，或者说常常对都市文明实施一种道德化的批判，或在对两种文明做选择时表现出明显的困惑与价值矛盾。

在谢飞的《我们的田野》中，那些到北大荒上山下乡的知识青年在“文革”结束返城后，回到从小长大的城市，却感到陌生和困惑，人与人之间的关系也不和谐，无法沟通。而主人公回到当年“改天换地”的青春土地时，他才感到精神上的充实。其中的文化态度和价值观念若是与第五代导演陈凯歌的同类题材影片《孩子王》相比，不啻有天壤之别。

胡炳榴的《商界》几近简单化地展示了现代商业社会中人与人之间的尔虞我诈、损人利己，给我们提供了一幅现代社会的“群丑图”。这一混乱不堪的商战中的幸存者，也只有退出商界竞争，才能获得心灵的安宁，乃至重新开始新的人生。胡炳榴在“三乡”系列中的温馨、宁静、和美于此荡然无存，代之以焦灼、扭曲与混乱。显然，胡炳榴虽在《乡音》中反思批判了传统文化对女性的压抑和不公，并且也在最后以推着车子要带陶春到山外去看火车（此时画外传来隆隆的火车声）而表达了对现代文明的呼唤，对现代性追求的理想；但一旦他真正来到了现代社会，所表现出来的社会视角和道德评价是：“它的毫不隐讳的观点就是，市场经济的实施和建立，是以破坏传统的伦理道德和家庭温情、人伦关系为代价的，而传统的伦理道德和道德价值却正是人性和仁爱的所在。”[32]

滕文骥的《海滩》，展示了传统的农业文明与现代工业文明的文化冲突。虽然导演还是表达了对现代性的向往与追求，也揭露了传统文明愚昧的一面，但却也不由自主地揭露着文明下的虚伪，而同时则同情于蒙昧中的纯朴。在影片中，作为现代文明之象征符号的许彦在与作为传统文化之象征符号的哑巴木根的比较之下，却处于明显的道德上的劣势。

在丁荫楠的《逆光》中，住在淮海路的居民虽然经济富裕、文化程度高但却人际关系疏离和道德堕落，而住在棚户区的主人公廖星明却是朴素、勤奋、向上的象征，并且最终赢得了住在淮海路的高级知识分子的女儿的爱慕。其中表现出来的文化取向是很有意味的。

吴天明的《人生》、《老井》，也有明显的价值观念上的矛盾和困惑。事实上，从现代性理想的追求来说，高加林的所作所为无非是为了自我价值实现，是最大的人性的必然需要，谈不上道德欺骗，甚至不妨说为了现代性理想而牺牲或痛苦地进行道德价值观念的蜕变也是无可指责的。从影片的逻辑构成看（更不用说从此后改革开放、日新月异的社会现实来看），我们都不难得出上述走在时代前列的，颇能道出历史发展之趋势的深刻思想蕴含。但导演偏偏要在影片中加上一个极为生硬的尾巴，要让作为德高望重的道德和父辈之化身的德顺爷爷义正辞严地谴责高加林丢掉了金子般宝贵的巧珍对他的“爱”，而高加林竟也表现出无比的、似乎是发自真心的悔恨，似乎只有回到故乡的土地才是他最合理的人生归宿。这实际上是把本该相当尖锐、相当有深度的文化矛盾和文化冲突的主题退化成简单的道德善恶问题，削弱了影片表现现代性理想与传统道德观念制约的关系的深度和力度[33]。

王好为的《哦，香雪》致力于自然的美、纯朴的美、写意的美、内涵的美、意蕴深沉的美之开掘，是对农村生活的田园诗般的表达。当然影片也表现了两种文明必然要发生碰撞交融的趋势，但从创作者主观取向的角度着眼，偏爱与困惑是较为明显的。影片一开始有一个镜头颇具意味：几个少女欣喜地相约去看火车，而当火车真的呼啸而至时，她们惊慌失措，蹲在地上捂起了耳朵。这也许反映了面对两种文化时矛盾和恐惧的心态。

这就使得一定程度上在第四代导演那里，他们对美好、善良以及故乡温暖的赞颂的兴趣，要大大高于批判愚昧、批判男权、向往单纯生理快感的兴趣。

4.“纪实”的“悬搁”：回忆的诗化与浪漫抒情

从电影语言现代化的角度来看，第四代导演虽然以巴赞的“长镜头”理论和纪实性追求为旗帜，但对纪实性的追求是不很彻底的。第四代导演对所谓纪实与长镜头的追求，按某些论者的说法，甚至带有有意误读的成分。因为要反戏剧化和虚假，所以要提倡带有非常保险的现实主义标签的纪实性。而其实在骨子里，第四代导演颇不乏象征和唯美的倾向，再加上忧国忧民的集体无意识和社会使命责任感，使他们很快就离开纪实，回到了诗化象征、浪漫表现与写意抒情。

这是与这一代人的少年经历，所受的教育和人文理想分不开的。正如谢飞所言：“对一切美好的、感人的东西进行赞美，是我，也可能是我们这一代人由衷的意愿。”[34] 谢飞还明确表示：“我是比较喜欢在恰当的时候利用电影的方式，结合人物的情感进行感情的抒发。像

《我们的田野》中那一代人对自己青春时期美好的、热情的东西的怀念。虽然每一代人对自己青春往事的怀念内容不尽相同，但是任何一个人，任何一代人都会拥有一份这样的怀念的。对于那些东西我觉得就应该歌颂，应该抒发，应该赞美。所以我那时候较多地用了白桦树，这是在恰当的时候进行的升华。电影中，如果美丽的风光跟音乐、跟情感有机地融合一体，那会是很有意境的。”[35] 即使是在《本命年》这样的表现现实的严酷，连谢飞自己都把它视作“特别怪”，有点“另类”的影片中，也如其自己所言：“我也在里边安排了一点童年的美好回忆。我利用了程琳的歌来抒情。”[36]

丁荫楠在导演《周恩来》时，不仅表示“一定要以主观情绪为线索，以现实与闪回、回忆与并叙的方式构成全片的叙述风格”，而且提出“强调电影诗化”和“强调造型叙事”的总体设想 [37] 。

所以第四代导演有着非常明显的诗化追求的倾向，他们总是用优美的、色彩流丽的影像语言，来表达对往昔年岁、已逝青春和美好理想的喟叹；记忆的诗化，美化过去的怀旧情结，温馨浪漫的抒情写意，心理时空的表现，非线性的故事结构——有效地回避或逃离了中国电影历史悠久的戏剧化传统，逐步走向他们所悬拟的“电影语言的现代化”的远大目标。

另外，从第四代导演开始的新时期电影的美学追求的一个重要方面，是对银幕视觉造型和象征写意功能的强化。就这一点而言，第五代导演是深深受惠于第四代导演的。这二者之间美学风格的延续性是相当明显的。而事实上，第四代导演对视觉造型功能的强化与他们的抒情和表现欲望是相辅相成的。一般而言，视觉造型常常是连贯的叙事情节的中断，画面仿佛独立出来，从而凸现了抒情的功能。特别是一些写意性的段落，如《青春祭》中的“出殡”、“泥石流”等。从这些段落到《黄土地》中的“腰鼓”、“祈雨”，到《红高粱》中的“颠轿”、“喝酒”等，都有一种一以贯之的清晰的艺术轨迹。但必须注意的是，这些独立的表意性、抒情性段落并没有影响第四代总体的叙述性框架的完整性（甚至一定程度上的封闭性）。

这一点在90年代谢飞的厚积薄发之作《益西卓玛》中有着明显的表现。《益西卓玛》表面上似乎只是一个带有传奇色彩的、关于一个普通藏族妇女与三个男人半个世纪的恩恩怨怨。然而，在这表层的故事框架底下，蕴含着的是有关爱的追求、人性的丰富复杂、完善与美好、有关精神追求与世俗超越等异常丰厚而深刻的主题内涵。

与谢飞以前的电影相比，这部电影在“诗化电影”、“寓言性”特征等方面可以说是一脉相承。《本命年》、《湘女萧萧》、《香魂女》、

《黑骏马》等影片，都有一个大致完整的叙事性结构框架。电影就总体而言也基本上是一种线性的叙事流程，较少“喧宾夺主”的回忆与闪回镜头。此外，这部影片的一个重要艺术特征是纪实与写意颇为精到的结合——也就是说，谢飞电影的诗性特征、写意色彩、理想主义精神是在总体写实的叙事性结构框架基础上生发的。《益西卓玛》就正是在一个故事性不是特别强，但却非常具有传奇性的框架上建构起精神超越的深远意向的。严格地说，《益西卓玛》重在写人而非叙事，整个剧作结构的核心是益西卓玛这个人以及围绕她的三个人。这种不无空间性意味的剧作结构特点，客观上也奠定了这部影片的诗性特征。

实际上，《益西卓玛》表现出谢飞强烈的主体精神和社会使命感，而这，或许是作为第四代导演代表性人物的谢飞的一种“集体无意识”。但这种强烈的集体无意识却是一把无形的双刃剑。确如谢飞导演自己已经强烈地意识到的那样，《益西卓玛》的确过于“满”[38]，情节发展和叙事交代不够充分，人物关系铺垫交代不够，也没能充分展开，如此就会给人发生在益西卓玛身上的事件太密集太集中、偶然性太大的感觉。

第五代导演更是以诗化追求（如视觉造型、色彩写意、象征寓言等）、主体性张扬等为重要的特色。当然，无论第四代还是第五代，都是主体意识觉醒、主体性极强的一代，他们总是要抒情、表意、甚至迫不及待地要通过影像来发表自己的看法，总要把主体情感投射到对象物上，从而在客观对象物也即影像上建构其象征的模式。

五、第四代导演的文化意义——追求审美现代性

第四代导演在现代性追求的历程中辉煌过，当然也存在着明显的二律背反的困境。他们一方面有着强烈的现代性理想，以致视作为自己义不容辞的责任和使命；另一方面又有一种隐秘而顽强的追求美、回头看的情结，这使得他们的现代性追求极有限度，甚至似乎有悖于时代精神。而且毋庸置疑的是，他们对于社会现代性的反抗和审美现代性的追求，主要不是出于当时现代性过于发达以至于产生严重负面性的现实（事实上当时并未严峻到如此程度），而可以说是出自内心的对于乡村、自然之美的迷恋和倾心。

但若是从现代性都有两面的角度看，他们当年先行之所为，反而走在了时代的前列，因而具有不容低估的追求审美现代性的文化意义[39]。正如陶东风指出的，“1949年以后的中国社会主义理论与实践的选

择同样是一种现代性选择，但是与西方不同的是：1.现代性中的线性时间观念与进化论思想与改革开放前的‘左’倾意识形态合而为一，成为不可置疑的强势话语；2.在中国，由于没有发生类似西方的社会文化各种场域的分化自治过程，而是依然存在类似西方中世纪的整体性的世界观，因而文化与艺术乃至科学活动还没有获得自主性。这两点决定了对与改革开放以前的中国‘社会主义’现代性的批判，包括从审美现代性角度的批判，乃是根本不可思议的。西方意义上的审美现代性作为一种批判话语在中国没有对象”[40]。这一判断我以为不仅适合于1949年以后中国的文化现实与艺术实践，也基本上适合于改革开放以后相当长的一段历史时期。

在文艺创作中，这至少表现在如下两个方面：首先是坚持社会发展有光明未来的信念（共产主义理想），线性发展的历史观，并在艺术领域塑造体现这种历史观的社会主义新人形象；其次，“为艺术而艺术”的精神，诸如“纯诗”、实验艺术、纯美理想等西方现代性的另一面，一直被阴差阳错地视为腐化、不健康的小资情调受到贬斥。

改革开放以后，对封建愚昧的反思批判，对现代化和现代文明的热切呼唤，使得现代性的追求成为理所当然的时代主题。而就目下新时期中国的现实境况和“全球化”语境而言，由于整个社会的生产力状况和生产关系仍然处于一个全力追求现代性的工业社会阶段，审美现代性的维度始终没有得到充分发展。尤其是在如今后现代主义风行，对现代性的反思已经成为必须提出的严峻时代话题的时候，第四代导演的先行努力是在为我们寻找一个温馨的心灵港湾和精神家园。他们的追求为现代性在社会现代性和审美现代性之间保持平衡与适切的张力，为现代人的精神平衡、人格完善，防止“单面人”的倾向方面功不可没。

在西方，具有反思现代性意义的浪漫思潮的产生，按丹麦著名文学史家勃兰兑斯的观点，“简单地说，就是欧洲近代以来资本主义工业化进程的产物”[41]。它与以数学和智性为基础的近代科学理性思潮拼命抗争，竭力想挽救被工业文明所淹没了的人的内在灵性，挽救被科学思维异化了的诗性思维。正如马丁·亨克尔说的：“浪漫派那一代人实在无法忍受不断加剧的整个世界对神的亵渎，无法忍受越来越多的机械式的说明，无法忍受生活的诗的丧失……所以，我们可以把浪漫主义概括为‘现代性’的第一次自我批评。”[42]此后的现代主义文艺思潮也反对理性主义化，反对历史主义。正如马克思主义文论家卢卡奇所批评的那样，“现代主义对人类历史感到绝望，它抛弃了线性历史发展这种观念”，这也许可以视为对现代性的“第二次自我批评”。

我们说，第四代导演对纯美的追求，他们先天秉有的理想主义气质，

浪漫主义精神、诗化理想、“纯美”追求、某种感伤和忧郁的风格、乡村历史题材取向，甚至在都市文明与乡村文明、现代性追求与道德化理想之间的困惑、迷茫、错位与矛盾——不但成就了第四代导演为那段特定民族文化史和心灵史之影像化的艺术表现，在一定程度上也可以理解为对“现代性”的先知式批判和反动。

这对于我们如何在现代性日益膨胀的今天保持现代性话语的内在张力与态势平衡，为社会的多元、健康、均衡的发展，为人的全面自由的解放，为保持情感与理智、“感性冲动”与“理性冲动”之间合适的张力以及个体身心的丰富、完善与人格健康，都是极富借鉴意义的。

这是我们回过头去历史地评价第四代导演时一个辩证求实的基本估价。历史就是历史，无论今天我们的回眸与再审视占据了如何高的理论视点而指手画脚、说三道四，第四代导演的巨大历史功绩都是一个客观存在的文化事实。

第三节　第五代导演的现代性问题

第五代导演堪称新时期的时代之子，他们的追求、理想与新时期文化精神是相当合拍的。可以说，正是在第四代导演开启新时期的大幕的基础上，第五代导演进而把新时期推进到了一个辉煌灿烂的高潮和顶峰。这也表现在他们的现代性理想追求之中。

一、民族身份认同与“球籍”的焦虑

在新时期的文化语境中，作为一个新的历史时期精英知识分子代表的第五代导演显然坚执于民族振兴理想，热切呼唤现代性理想，而且由于把自我融合于族群，他们并没有产生那种个体意义上的个体生存焦虑、人格分裂等存在危机。

因而第五代导演大多难免于一种强烈的民族身份焦虑。面对强势的西方现代性话语，他们深刻地反思本民族的文化痼结，热切地呼唤民族的复兴与振兴，甚至有一种能否保留住“球籍”的焦虑。正如陈凯歌在谈到拍《黄土地》的宗旨时说的，“我在《黄土地》里反复要告诉观众的是，我们的民族不能再那样生活下去了”。“当民族振兴的时代开始来到的时候，我们希望一切从头开始，希望从受伤的地方生长出足以振奋整个民族精神的思想来。”与此文化反思意向相贯通，《孩子

王》中对民族文化语言本体的反思之深刻（如对那种“从前有座山，山上有座庙”式的周而复始的文化循环怪圈的反思）不亚于当年鲁迅笔下的“狂人”在古籍中看出“吃人”二字（《狂人日记》）。

在《一个和八个》中，正是民族救亡的时代要求把“一个”和“八个”凝聚在了一起。锄奸科科长在非常时期不忍心下达处死这些土匪汉奸以及被诬陷叛变的指导员，在日军临近时却下令放掉他们。在这里，民族的生死存亡甚至超越了政治理念及党派之争。

《黑炮事件》中有一个外国专家即“他者”的形象，他具有“工作伦理”精神，敬业勤勉，对工作一丝不苟、精益求精，没有传统文化的包袱和意识形态的有色镜，对中国的社会政治环境完全不理解。在一定程度上，这是西方“工作伦理精神”的一种体现，寄寓了导演对西方现代文化的向往，对民族身份的焦虑也通过庸庸碌碌、逆来顺受的“赵书信性格”和“马列主义老太太”与这一形象的比较而得以强化。

因此，第五代导演的作品，就总体而言，仍然属于一种弗雷德里克·杰姆逊所言的“民族寓言”。

二、关于时间的焦虑

现代性问题的一个核心问题是线性时间观，即持守一种时间从过去、现在、未来向前不间断地线性发展的时间观。相应的现代主义文艺作品大多对未来时间抱有希望和幻想。正如大卫·哈维指出的：“现代主义在很大程度上表达的是对美好未来的追求，尽管这样一种追求由于受到不断的幻灭而往往引发受害幻想。”[43] 艾略特以时间为主题的现代主义经典代表诗作《四个四重奏》写道：“时间现在和时间过去/也许都存在于时间将来/而时间将来包容于时间过去。”在这首诗中，一个“请快一点/时间到了”的声音像旋律一样不时地回荡着，强化着诗人主体对那种“时间之剑”[44] 飞逝而去的焦虑感。

从这个角度看，《黑炮事件》中对时间的焦虑，异常鲜明地表征了对现代性理想的追求。

如那个非常有名的镜头——会议室中，狭长变形的会议桌后面是一架巨大的石英钟，所有的道具和人物服装均为高调摄影的近乎眩目的白色。在这个高调色光的环境中，惟有人物的头发与石英钟的指针是黑色的。第一次会议的镜头时值竟长达7分钟之久。

黑白的色彩、变形的会议室环境与无聊荒唐而冗长的会议内容之间，形成了强烈的反差。讨论问题的声音虽然本该来自画内空间，但给人的感觉却像是声画对位，声音来自画外，缥缈、冷漠、乏味、冗长、无聊。

尤为意味深长的是，影片通过外国专家之口，诵读了毛泽东的诗词："一万年太久，只争朝夕"。影片快结尾时还有一个镜头段落，是六个不同构图的"夕阳"镜头的迅速剪切，明显蕴含了"时不我待"的寓意。

《黑炮事件》的最后还有一个关于"多米诺"骨牌的镜头。几个代表了未来时间的儿童无所顾忌、天真无邪地（又仿佛是嘲弄赵书信）玩着由砖头排放而成的"多米诺骨牌游戏"。赵书信若有所思，似乎从孩子们身上看到了未来与希望，在未来，他也许不会在像今天这样无奈与荒诞。这也不妨理解为线性时间观的隐约体现。

另外，影片对现代工业文明显然持赞许肯定的现代性立场。构成影片主色调的橘红色和橘黄色的色块，常常布满整个画面。机械车辆、翻车吊车是橘红色的，工地上的工人穿着橘黄色的工作服。这些充满现代气息、在总体上颇为悦目的色彩，给观众以强烈的视觉冲击力，象征了现代化建设的蓬蓬勃勃。这与《红色沙漠》对工业文明对人异化的反思而强化色彩的旨趣完全相反。安东尼奥尼的《红色沙漠》被誉为"第一部真正意义上的彩色电影"，言下之意是安东尼奥尼差不多是第一次在电影中真正使色彩表意，具有表现性。而在此之前，尽管色彩问题在美国电影如《浮华世界》中就已解决，但色彩在影片中仅仅只是对现实生活中色彩的一种简单再现。

与对当下的时间焦虑相应，第五代导演在影片中表现出对未来时间的积极地肯定、追求和向往。毫无疑问，这种对当下的焦虑正是出于对时间的停滞不前因而延缓了美好未来的来临之忧思而产生的。这也是在20世纪中国现代性追求中占主导地位的线性时间观念的一种表现。正如艾略特在诗句中所表述的现代主义时间观那样——"时间现在和时间过去/也许都存在于时间将来/而时间将来包容于时间过去"。他们往往在影片中设置代表未来的时间意象，哪怕是《黄土地》、《孩子王》这样的过去历史题材的反思之作。像《黄土地》中见证了姐姐翠巧的悲剧，终于一鸣惊人地高声唱歌的憨憨，《孩子王》中纯朴敦厚的王福，《黑炮事件》中结尾时那几个无忧无虑、没有传统的附累、在玩积木时间游戏的小孩子，《红高粱》中见证了热情、野性和血的洗礼并进而长大成人的我爹爹豆官，都是这样一些代表了未来、寄托了导演的理想的意象或符号。

三、“视觉启蒙”的延续与视觉造型的强化

我们曾在论述第四代导演的现代性问题时，论述了第四代导演的视觉启蒙的问题。其实在这一向度上，应该说第五代导演与第四代导演是一脉相承的。正是在第四代导演的先行努力之下，第五代导演以富有视觉冲击力的画面，进一步强化着视觉启蒙的宗旨。

隐现在影像造型的背后，是第五代导演强大的主体情绪和理性精神。《黄土地》中就有不少代表了顾青视角的主观镜头，这一视角对画面中对象的审视和批判立场是相当明显的。

《一个和八个》空间造型具有一种写意性的特征。它几乎摒弃了一切具体的物象，诸如常见的，本来应该清晰可辨的田野、村落、房屋、道路、庄稼等，而是把一个“战争让女人走开”的严峻故事展开在一个同样严峻的、近乎抽象的、只有天空和大地的黄褐色空旷原野上。影片的画面构图追求强烈、饱满的风格，大量的中近景镜头使拍摄对象好像挤满了整个画面。

《黑炮事件》的表现主义色彩极为浓烈。影片中那些现代化建筑工地所形成的积木感、工业化设备的几何形状，以大色块构图和粗放的线条勾勒的都市生活场景，都在变形夸张中显出了某种抽象意味和荒诞感。显而易见，正是通过极为夸张和变形的视觉造型，影片凸现了荒诞色彩和表现性风格，也表征了导演文化反思和文化批判的理念。《错位》在荒诞的向度上比《黑炮事件》走得更远——它甚至以一个子虚乌有的科幻故事为影片结构框架。正如黄式宪在论及《错位》的表现主义色彩时说的：“与其说它是一种荒诞的发现，不如说它是主体性美学的突进，也就是艺术家的主体在银幕上表现得更鲜明、突出。”[45]

《孩子王》的空间造型，突出了一种封闭、蛮荒而颇具怪异性的、极为风格化的自然环境，强化了环境对人的压抑。《大阅兵》表现丁导演对整体与个体的关系，整体对个体压抑，以及个体熔铸到整体中去的艰难和悖论等的哲理思考，也是通过画面构图上空间造型风格的强化来传达的。“在空旷的训练场、田野或营房中，个人显得非常渺小，孑然一身，孤立无援；而整齐划一的线条（方阵队列、机场跑道、营房的铺位等等）又以象征性的律令和规范，在空间中挤压和分割着这个‘自由人’。在这里，镜别和构图完成着对个人的放逐和审问的任务。”[46]

总之，第五代导演的影片，主体精神是强大充沛的——强大充沛到仿佛要溢出画框，色彩是浓烈的，而不是像第四代导演的影片那样是淡雅的诗意、美丽的感伤。如果说前者还不脱中国传统知识分子的文人化情趣的话，第五代导演更具有浓郁的忧国忧民的启蒙斗士的情怀；如果说第四代电影更像抒情性的水墨画或水彩画的话，第五代电影的画面效果更像是色彩浓郁的西方油画。

还有一些影片则强烈地渲染着现代化的色彩。如《黑炮事件》在画面造型上受到新构成派绘画的启发，通过背景的变形来形成画面造型新颖奇特的现代形式感，正如黄建新自述的那样："现代化建筑的积木感和高度发达的工业化设备的几何图形感，构成了画面的现代形式美。" [47]

四、时间的凝固与现代性理想的退化

如上所述，在电影语言的追求上，第五代导演最为突出的一点是对"影像的形式感和造型性"的追求。在一定程度上，这种追求是以时间进程的停滞、画面叙事性功能的弱化为条件的。如《黄土地》中在摄影机的缓慢移动中叠化，深沉而凝重浑厚的黄土高原；《猎场札撒》中辽阔草原的大远景镜头；《孩子王》中老杆来而复去的叙述结构以及循环往复、反复出现的象征性意象，从而营造出了一种近乎停滞的时间流程。

在这种情况下，空间表现成为他们的一个重要表现特征。因而就总体而言，正如一位学者通过对第五代的电影修辞策略的分析而认为的，"他们的影片的确是'空间化'的"。因为这种"空间化"的深层含义是："缺少商业社会的时间观念，基本上是根据日出日落来判断时间，但却对自己头顶的那片天空、脚下的那块土地具有强烈的拥有感，这是他们最敏感的民族意义。" [48]

这种"空间化"的结果必然是"淡化了历史的时间意义而强化了文化的空间意义" [49] ，甚至造成了"时间上的停滞，空间上的边缘化、隔绝化以及对作为空洞能指的'民俗'的无休止的迷恋和展示，这一切产生了一种第五代电影共同的表意策略，即以寓言的方式将'中国'化为空间上特异、时间上滞后的社会，一个西方视角下的充满诡异的民俗代码和人性的压抑的存在" [50] 。

美国学者乔治·S.塞姆塞尔在题为《近期中国电影中的空间美学》 [51] 一文中也论及了第五代影片的空间意识的传统性。他认为，"这部影

片（指《黄土地》，引者注）充分追求的是中国传统的电影观念，因此，它的美学作用在于摄影机的位置以及摄影师的精心的构图之中”。“在《黄土地》中，画内与画外空间的辩证关系并不是起支配作用的美学原则”。换一句话说也就是，《黄土地》的空间性主要是通过偏于静态的画面构图，缓慢的摄影机运动，低视角的摄影机镜头等手段完成的，而且不太注重画内空间与画外空间的辩证关系。因为在《黄土地》中，黄土地作为摄影机表现的主体对象支配着摄影构图并且由此产生影片的意义，所以，画内/画外空间在影片的基本美学中只是作为一种辅助手段来使用。

在《黄土地》中，大量出现的定格镜头或近乎“呆照”的镜头的跳切性剪辑，可以视为这种空间性追求的极致。这种静态构图通过使空间扩张和凝固，相应地把时间拉长了、延宕了，并带来了强劲的视觉冲击力。

从以上的分析，我们发现，尽管第五代导演极力追求现代性理想，但还是有着相当顽固的传统的遗存和制约。因为从根本上说，他们之静态视觉造型美学的追求，是出于他们骨子里对这种浸润了中国古典美学精神的表现形态的赞赏，是民族集体无意识的一种流露。就此而言，他们这一代人也是鲁迅所说的“历史的中间物”，黄子平所说的某种“伪现代派”，而不可能是真正的“现代派”。

与以上分析和理论相应，我们还不难发现，自我意识的觉醒与强化、走向个体这一现代主义的根本标志，在第五代那里遭受了无情的反证。

毋庸讳言，第五代导演的主体性是高扬乃至于膨胀的，甚至不免让人觉出其中浓郁的浪漫主义、英雄主义、理想主义的余绪，“少年凯歌”的理想主义就是明显的例证。

也许可以这样说，如果说新中国以来的主流电影是在政治意识形态中迷失了自我，主体自我完全消融泯灭于社会大集体，第四代导演在真善美的寻觅和人道主义的话语中开始了自我意识的觉醒的历程的话，第五代导演则是在对民族文化寻根的热情和民族身份认同中，在现代性理想的追寻中迷失了自我。

五、“第五代”导演与法国新浪潮及欧洲艺术电影、西方现代主义文艺思潮

就一定程度而言，第五代并非横空出世的一代，没有第四代的铺垫，第五代的辉煌似乎很难想像。如果说所谓的第四代与第五代在历史观念、文化意识诸方面有着若干明显的代际差异的话，那么两者之间在电影语言的探索性上的延续性则更为明显。

可以说，第五代是发展了第四代的纪实美学追求，把纪实性与象征性、写实与写意、叙事与造型结合起来，并最终走回了象征和寓言的模式。而他们共同的美学上的追求，则可归结为影像美学的崛起。从主导性影响源的角度看，应该说，从第四代到第五代，体现出从巴赞真实电影美学到法国新浪潮的变动趋势，即从纪实美学到影像美学。

以第五代的扛鼎之作《黄土地》为例，这部电影在艺术表现手法上的开拓性探索给当时的观众带来了强烈的视觉冲击力，在影坛刮起了一股“黄土地”旋风。电影《黄土地》在电影语言表现方面的创新，主要表现在它最大限度地发挥电影造型手段的表现功能，在构图、色彩、光线、摄影机运动以及声画结合等电影造型手段的运用上，不拘泥于生活真实，把写实与写意融合起来，不仅创造了稳定的造型形象，也营造了内向的感情基调和近乎凝滞的时间流程，给观众以强烈的艺术感染力。

第四代、第五代影像美学的崛起，在外来影响源上除了可以追索到法国“新浪潮”电影之外，也许还可以追溯到20世纪七八十年代欧洲一个被称为“回到震慑人心的影像”的艺术潮流。或者说这二者至少可以做平行比较研究。当然这二者的关系还值得深入研究。

大卫·波德维尔和克莉斯汀·汤普逊在《世界电影史》[52]中指出，伴随着对电影叙述手法的新认识和新探索，20世纪70年代的欧陆影坛兴起了一股“回到影像”的艺术潮流。就像斯皮尔伯格、卢卡斯、科波拉以夸大炫耀的视觉奇观使观众震惊一样，许多欧洲导演也给他们的影片施加让人神魂颠倒的奇丽面目。好莱坞电影式的对高速追逐的动感场面、爆炸和特殊效果的“奇观化”追求，也为欧洲导演借用来极力创造奇丽而震慑人心的影像，由此吸引观众对于画面和影像的沉迷。无论欧洲导演还是好莱坞导演，都提供了在规模和强度上均为电视所无法匹敌的影像和画面。此外，欧洲艺术电影的这种新的视觉造型倾向也有其本土的根源，且大多呈现出清晰的现代主义风格特征。

电影史上把这一趋势称作“看的电影”。因为这些电影用流行时尚、高科技器材、借鉴于广告摄影和商业电视的常用手法来装饰相当传统的情节。导演们用明快的轮廓和大面积的色块装填镜头，用镜子和闪亮的金属营造出令人眼花目眩的反射性画面。贝尼克斯（Beineix）与吕克·贝松的电影中的眩目影像，不难让人联想起广告和录影带的风格。

这一群体之中最有潜力的是卡拉克斯（Carax），他通过对比强烈的灯光、反常的构图以及出人意料的焦距设置，营造出充满美感的影像。有一些影评家把这一趋势命名为“后现代”风格，这一风格意味着影片借用大众文化的设计风格来营造一种表象的美学。

事实上，若就更为开阔的视界而言，这种“看的电影”趋势是对1968年以后向抽象美感发展，并体现于对赫尔措格、温德斯和赛博博格等人作品中的电影风貌的一种延续。这是一种强调形式感和视觉冲击力的电影，而且主要是以年轻观众为对象的。对于其他具有回到影像趋势的导演来说，从绘画中汲取的灵感是无论喜剧还是大众媒介都无法匹敌的。

也许是由于第五代导演与当时欧洲导演一样面对好莱坞戏剧化的阴影，而新好莱坞本身就是对旧好莱坞的一种逆反。这也反映出世界范围内各种电影现象之间发生影响的复杂性。看来，电影语言现代化是一个普遍的取向。

如果我们再把第五代导演的艺术接受背景开阔一些来看，我们会发现，第五代电影导演还接受了现代主义乃至后现代主义的思想观念。如黄建新就谈到，“在影片中，他要揭示‘左’倾路线”的荒诞感，对落后精神文化进行嘲讽，要分析社会运行机制，考察中国知识分子状态，还要进行东西文化对比。在艺术上他则要接纳在短期内读过的《第二十二条军规》、《GEB——一条永恒的金带》中的黑色幽默、怪圈理论。因此，很多人都把第五代导演定位在现代主义。

第五代导演与新浪潮及欧洲艺术电影或者说现代主义文艺思潮的“蜜月”实际上并没有持续太长的时间。第五代很快就分化了，作为群体不复存在。张艺谋后来的路子是新好莱坞式的。他开始往娱乐化转向，顶峰之作就是他自称为“杂种”电影的《红高粱》——既有新浪潮及欧洲艺术电影的影像追求和抒情性，也有好莱坞式的传奇性和视觉奇观化，还有中国式的“戏剧化”和野史传奇意味。《红高粱》的成功意味着第五代的终结，也意味着好莱坞影响的再度崛起，也启示着一个多元文化时代的莅临。

平心而论，肇始于第四代导演的追求而由第五代导演的艺术探索而臻于顶峰状态的视觉美学风格，与好莱坞60年代以来浸染了后现代文化风格的视觉美学风格的差异要大得多。由于在电影艺术上外来影响源发生作用的时间差问题，也由于国情上与后现代情状相距甚远，以及长久关闭的国门突然打开之后艺术接受循序渐进的特点，中国第四代、第五代导演所接受的与其说是与之大致同期的新好莱坞或“新新好莱坞”，不如说是在时间上相差更远的法国新浪潮与欧洲艺术电

影。因而，第四代、第五代导演对西方电影影响的接受大致只达到了对现代主义形态电影的接受。毫无疑问，对后现代形态电影的接受则是第六代导演的事情了。

第四节　第六代导演的现代性问题

一、在“影响的焦虑”中崛起

第六代导演并非突如其来的横空出世，而是中国电影发展链条上的有机一环。毫无疑问，在他们初出之时，第五代导演走向世界的辉煌对他们形成了巨大的压力。虽然对于第六代导演来说，他们所面对的一切几乎都是新的——包括第五代导演的作品，但他们所反抗的直接对象无疑是第五代的辉煌以及这种辉煌之下的“影响的焦虑”。

事实上，第六代的自我命名和对命名的默认，也反映了他们的这种“影响的焦虑”情结。他们在那次集体“檄文”《中国电影的后“黄土地”现象》[53]中就宣称：“第五代的‘文化感’乡土寓言已成为中国电影的重负，屡屡获奖更加重了包袱，使中国人难以弄清究竟应该如何拍电影。”他们直截了当地把反思的矛头指向了第五代的奠基之作《黄土地》：“对于中国电影界来说，是做了五年之久的《黄土地》的梦，而今天梦醒之时，《黄土地》已成为过去，而我们每个人的脚下却找不到一块坚硬的基石。”事实上，这篇集体檄文或宣言式的文章虽然因种种原因发表于1993年，但却成文于北京电影学院“八五”级导、摄、录、美、文全体毕业生毕业前夕的1989年。也就是说，虽然他们当时实际上并没有太多的具体拍片实践，只是面临着毕业，在将走向社会投身于电影事业之际，强烈地感觉到他们应该拍出与第五代导演不一样的影片。或者说，他们强烈地觉得，如果一定要像第五代导演那样拍片，他们将无法拍，无法有自己的个性和生命力，也无法逾越第五代已经取得的辉煌。所以，虽然他们对应该具体拍什么电影不甚了然，也隐约感觉到未来的道路会相当艰难，但有一点则是清晰的，这就是他们在宣言的最后所说的：“在我们的电影界里，有很长一段时间里是观念领导创作，主义领导制作，读解领导作品，这可能是由制作界的素质决定的。但有一点是肯定的，今天的中国电影需要的，不仅仅是理论家、评论家，或者读解家，中国电影需要的是一批新的电影制作者，老老实实地拍‘老老实实的电影’。”

张元也曾说过，“我觉得电影是个人的东西。我力求不与上一代一

样，也不与周围的人一样，像一点别人的东西就不再是你自己的。”[54] 贾樟柯曾明确表示，他反对有些导演（他特指陈凯歌）把电影拍成一种传奇，认为这是对当下现实生活的逃避和远离。

所以，对第五代电影的反抗成为他们的重要特征，强烈的反抗意识甚至使他们的影片带有一定程度上为反抗而反抗的风格化表演特征。

另外，对来自于第五代的“影响的焦虑”的反抗，再加上处身于一个文化交流愈益频仍的“全球化”的年代，新生代导演明显与来自中国电影的传统有意无意地发生断裂，作为“看碟的一代”[55] ，他们是在接受大量西方影片的基础上直接从模仿开始他们的创造的。

二、群体构成和谱系寻踪

新生代导演群体也许可以从横向上分为：

1.表达生存的孤独、焦虑，凸现自我的一群

这一群体在个体影像语言上注重影像本体，具有明显的风格化特色（有论者称之为“风格化的表演”）[56] ，是现代主义式的。他们更多地对欧洲作者的电影或艺术电影着迷，影像语言充满陌生感。概而言之，最初的新生代导演即第六代导演，都是欧洲艺术电影的崇拜者。他们反感并否弃好莱坞，坚执于走艺术电影之路，美学趣味在骨子里是贵族化的、欧洲现代主义式的。从教育背景来看，这一群体大多是电影学院各个专业毕业的。

从何建军的《悬恋》（原名《世纪末的对话》——本身就是一个非常现代主义的题目）中，黑白影调对比鲜明的画面、总是若有所失的年轻美丽的女精神病患者、莫名其妙的梦境、构图上鲜明的表现主义特色等等，不难看出欧洲现代主义艺术电影的踪迹（我们会联想到诸如《红色沙漠》、《奇遇》、《去年在马里安巴德》等影片）。

何建军的《邮差》通过极为风格化的影像语言深入到了一个“偷窥者”的内心世界：敏感、焦虑、自闭而又渴求与他人沟通。导演通过对其个人隐秘内心世界的理解和体验而成为人的深层精神世界的发现者。

王小帅的《冬春的日子》以极端风格化的影像描绘了一对画家夫妇的精神生活，带有相当浓郁的“身边性”和个人隐私性，就像一部日记体的“身边小说”，自我意识非常突出，以至于作为主角的画家最后面对

镜中自我而陷入精神分裂的困境。

章明的《巫山云雨》的叙述表层是相当纪实的，但在结构上却颇具匠意，某些“呆照”般的画面构图和不太自然的演员表演都颇具“像外之意”。影片正是力图通过影片的结构来把握、概括生活的。导演章明曾谈道：“但这只是概括这一点。生活本身要比这个纷乱得多。因为每部电影你要看他对生活有所概括。概括事实上你就在找那个东西。这种结构你看安东尼奥尼的《奇遇》，你们文学系的应该好好研究一下那个电影。就是在当时正统的电影，交流的电影故事都是完整的，但是《奇遇》没有那样去做。”[57] 所以在这样的电影中，纪实只是一个假象，是表层，而深层的内涵是关于人的生存、偶然性等重要哲理主题。这是一种典型的现代主义式的意义生成模式。

章明的另一部影片《秘语十七小时》，带有较为浓重的模仿安东尼奥尼《奇遇》的痕迹。导演刻意地设置了一个带有一定假定性的情境，把一些人集中到了这个相对封闭自足的情境之中，讲述他们之间若有若无的关系纠葛。影片一如既往地体现了章明高扬导演的主体精神，力图以电影的形式重新结构（也即理解）现实生活、解剖人性的追求。

从这个角度来看，我们不妨说，最早的新生代——狭义意义上的第六代，才是中国电影中真正的现代主义。当然这是一种深化了的、个体性的现代主义。

2.隐藏自我、趋于客观化纪实性的一群

此类影片以一种纪实性的风格呈现出个体生存状态。他们经常使用的一些手法，如同期录音、跟镜头、实景拍摄、长镜头，强化了影片的纪实风格。更为重要的是，新生代导演不想寄托什么宏大主题的凡俗心态以及他们琐屑、杂乱、日常的当下的边缘人生活状态，投资很少的小制作的影片生产方式等决定了其影片的纪实性风格：破碎的片断化的叙事，不再完整，没有那么多巧合，一如日常生活，常常呈现出近乎意大利新现实主义式的随意截取一段日常生活流程。

他们的影片注重当下社会中底层普通民众的个体性的生存，凸现电影的记录本性和导演的人道主义关怀，平实而朴素地表达一种悲悯的人道主义情怀，如贾樟柯、王超、李杨的作品，也包括张元的部分作品（如《妈妈》、《儿子》）。

贾樟柯的《小武》、《小山回家》、《站台》等试图“以老老实实的态度来记录这个年代变化的影像，反映当下氛围”。他的影片是纪实

风格的虚构性影片，以最为朴素平实的方式，唤起了人们对乡土、对变动社会中个体生命的关注与悲悯。

3.具有后现代风格外观、一定程度上趋向新好莱坞电影的一群

《头发乱了》、《北京杂种》等影片以摇滚为表现对象，甚至整体形式外观也趋于“摇滚化”：瞬间的表象、情绪的碎片、不连贯的事件、游移不停的运动镜头、充满青春骚动的快节奏起伏……《北京杂种》在结构上颇具后现代的无序性，一共并置了五条线索，断断续续地插入了六章摇滚乐，颇具拼贴装置性。其在叙事上明显受到一批带有后现代风格的新好莱坞电影，如《不准掉头》、《低俗小说》等的影响。再如李欣的《谈情说爱》，也是三段式叙事结构，而且有意“没有让故事的发展进入习惯的思维轨迹”[58]，从而以激进地叙述游戏颠覆了观众的期待视野。黄式宪就曾指出：“该片‘碎片式’的叙事结构及其影像的意趣，曾受到昆廷·塔伦蒂诺或王家卫的某种启迪。”[59]

此外如路学长的《非常夏日》，既有影像上的别出心裁，又有叙事上的引人入胜，尤其是对悬念气氛的把握相当老成。影片在叙事结构上留有影片《滑动门》、《疾走罗拉》的影响痕迹，也是几次回叙性叙述的叠合，在几次叙述的对比之间留下某种“叙事的缝隙”和悬念，最后把真相的“包袱”抖给观众；但“化”得很好，几乎不露痕迹，在几次回忆性叙述中，颇具张力，悬念丛生。

《蓝色爱情》也有悬疑片的外观，但更具黑色幽默意味，确实有如影片原标题那样具有“行为艺术”的意味。《走到底》带有明显的好莱坞“公路类型片”的影响痕迹，但不无影像上的刻意追求，叙述也不是平庸的流畅，属于作者电影与类型电影的杂糅。

4.认可商业化和好莱坞主流，走商业路线的一群

随着中国市场化进程的加速，有些青年导演开始转向（如张元拍《过年回家》、《我爱你》，甚至革命历史题材的《江姐》）。特别是中央戏剧学院出来的一批新生代导演开始重视叙事和讲故事的技巧，也不再讳言票房，而是试图折衷。他们所接受的影响源也开始扩大，不再局限于现代主义欧洲艺术电影。

这些导演中运作得最为成功的，是以美国人罗异的艺玛公司为中心的，以中央戏剧学院毕业的一批导演为主体的，以大众性的商业电影为探索目标的一批导演。这个人群的代表人物是张扬，代表作品有《爱情麻辣烫》、《洗澡》等，此外还有《美丽新世界》（施润玖）、《网络时代的爱情》（金琛）等。

5.以吴文光等为代表的“新纪录片运动”的一群

他们以“非虚构的记录”为中国电影“纪录性”的先天不足进行另类的补课，也为变动期的中国社会立此存照。这一“新纪录”群体因为要在第六章纪实的补课中详加论述此处从略。

在上述对第六代导演群体的粗略划分中，我们发现，处身于文化转型年代的第六代导演可以说集中或表征了所有的文化复杂性。这种复杂性的表现之一就是现代主义意向与后现代主义意向的杂糅。具体说来，“表达生存的孤独、焦虑，凸现自我的一群”，“隐藏自我、趋于客观化纪实性的一群”以及“以吴文光等为代表的‘新纪录片运动’的一群”，是趋向现代主义的。而“具有后现代风格外观、一定程度上取向新好莱坞电影的一群”以及“认可商业化和好莱坞主流，走商业路线的一群”，则是取向后现代主义的。

当然，就像现代主义与后现代主义本身的复杂性包容性一样，这些划分归纳都是相对的。至于把隐藏自我、追求纪实的一群与表现自我、风格化追求的一群同时归属于现代主义，也是有着现代主义的学理依据的。因为事实上，历来的现代主义先锋文艺常常呈现出两种面孔。一种是趋向平民化、大众化和日常生活化，打破艺术与生活的界限，体认行动和生活本身为艺术；另一种则是拒斥读者，走向深奥晦涩的“精英化”、个人化和形式的极端实验。无疑，在“第六代导演”的谱系构成中，“纪实化”和“风格化”也正是这样具有相当代表性的两副面孔。这两种趋向都共同地凸现了“第六代导演”的某种先锋性。

三、第六代导演电影的审美现代性意义

随着社会现代性进程的进一步加速进行，到了第五代导演之后的新生代或第六代导演那里，尤其在前期第六代导演那里，现代性的危机加深了，“审美现代性”的维度凸现出来了。年轻的第六代导演们以其单薄羸弱的个体之躯、超前敏感地体会到了现代化进程中人性异化、人格分裂的种种存在危机。于是，他们借助于破碎零乱的“后现代形式”，试图“把住一些把不住的事体”（冯至诗句），“去界定那迅速演变的社会现实并找到它的意义”。也许正是在这种意义上，戴锦华认为：“不同于某些后现代论者乐观而武断的想像，在笔者看来，现有的第六代作品多少带有某些现代主义间或可以称之为‘新启蒙’的文化特征。”[60]

因此，不少新生代电影具有独特的审美现代性意义——在一个追求现

代性的“全球化”时代反思人的主体价值，张扬人的审美感性，从而对社会现代性构成逆反与纠偏，使人有可能避免遭受“异化”的“单面人”的命运。

第六代导演的审美现代性意向主要表现为这么几种向度：

1.抒情和诗意：回到内心世界、回忆、梦

在我看来，《北京杂种》、《周末情人》、《头发乱了》、《童年往事》、《牵牛花》、《危情少女》、《苏州河》、《月蚀》、《梦幻田园》等影片都极力传达了他们动荡不安、迷离驳杂然而却真实感性的生存体验，在迷乱、困惑、无奈中隐含着希冀，都不无以审美现代性对抗社会现代性的独特意义。一部分第六代电影则深入到潜意识、隐意识的层面来探索当下人的内心世界和精神状态，如《悬恋》、《邮差》、《冬春的日子》等。何建军在自述为何拍摄《邮差》时说过，“我对人内心世界很感兴趣，喜欢观察在日常封闭的空间里人的内心情感的交流和转化过程。这个电影是通过男主角心理活动历程而完成的一个叙事结构，以此来表现人的生存状态和精神世界”。

于是，他们在外部世界的喧哗与骚动中返归内心自我，回到回忆、梦想的源头，为感性、体验、诗意和抒情留下一块地盘。

我们不妨借助西方人的评价来对这些影片的“审美现代性”意义作一个“立此存照”。《周末情人》获德国45届曼海姆——海德堡国际电影节“法斯宾德最佳导演奖”时的评语是：“这位年轻的中国导演逾越了故事叙述的常规界限，他的电影语言不仅是大胆的，并且对20世纪末年轻一代的感性世界的表达创造了一面镜子。”《苏州河》在获得2000年第九届鹿特丹国际电影节金湖奖时的评语是：“为了影片的在电影叙述形式上的实验，以及为了影片成功地唤醒那些在现代城市中迷路的人们。”[61] 《苏州河》甚至因为它的迷梦般飘忽的抒情风格，被论者称为“鬼电影”。

我们不妨回顾一下艺术表现中的“抒情”话语及其文化象征意含。应该说作为一种有着独特的意识形态内涵的抒情话语，它是在艺术及人文思潮中的浪漫主义阶段成熟并系统化的，最后作为一种重要的艺术范式和基本话语确立下来。在西方，“浪漫思潮的产生，简单地说，就是欧洲近代以来资本主义工业化进程的产物”[62]。它与以数学和智性为基础的近代科学理性思潮拼命抗争，竭力想挽救被工业文明所淹没了的人的内在灵性，拯救被科学思维异化了的诗性思维。正如马丁·亨克尔所说的：“浪漫派那一代人实在无法忍受不断加剧的整个世界对神的亵渎，无法忍受越来越多的机械式的说明，无法忍受生活的诗的

丧失……所以，我们可以把浪漫主义概括为‘现代性’的第一次自我批判。”[63] 由是观之，正如我们在第四章中所论述过的那样，在第四代导演那儿，就曾经有过以影像抒情和诗化特征表现出来的对现代性的第一次批判，而这种现代性批判在第六代导演中进一步加剧。

但第六代导演的个体化的抒情与第四代导演尤其是第五代导演的历史化的抒情很不一样。如果说浪漫抒情是抒情话语的正宗的话，第六代导演的影像抒情也许可以称之为“后抒情”或极端个体化的“另类抒情”。

也许是这种抒情在它初出时的直接对立面是“第五代”，因而不免使它带上较浓厚的“为焦虑而焦虑”、“为抒情而抒情”的姿态性。但从根本上说，它是时代转型的自己的产物，而且，比之于第四、第五代导演的抒情风格和中国主流电影的浪漫抒情传统，它与西方反抗“现代性”的浪漫思潮更多契合。尽管在一个趋于“后现代主义”的时代，这种悲壮的、堂吉诃德式的反抗不能不日益沦为强度减弱、反讽色彩加重的“绝望的抗争”与“无望的救赎”。

总之，在一定程度上，第六代导演的影像抒情，正是不甘沉默沦落而又自知回天无力的青年导演对商品、媚俗、“机械复制”的绝望抗争和自我的无望救赎。他们重归内心世界、个体心灵空间，甚至返回梦想与回忆的源头，以如怨如慕、如泣如诉的独白，仿古的情致和雅致精巧复杂的叙述结构，动态可感、梦幻迷离的影像语言，竭力造出一片虚幻的影像天地，个体精神的乌托邦世界。在一定程度上，他们为我们这个时代保留了一部分感性，构筑了一个本·雅明所期许的“内在世界”、“居室”或“文人图书馆”。

比如王小帅的《梦幻田园》，就是一部关注在日新月异的现实生活变动中人们的思想心态和情感平衡问题的作品。王小帅在导演手记中写道：“目前的中国处在一种变革的过程中，作为基础的经济建设尚处在有中国特色模式的探索阶段，因此人们在意识形态、伦理道德、价值取向以及世界观上也都处在一种不断变化和寻找的过程中。但尽管如此，我所希望的、在我的影片中所具有爱和宽容的主题，依然会是本片的主要关注点。”[64] 不难发现，王小帅开出的解决现代性问题的方子还是相当古典温情的，那就是——“爱”与“宽容”。

也许，这正是第六代导演独特的现代性意义。

2.颠覆、解构和回到现时：以后现代性对抗现代性

第六代导演中还有颇具后现代的时尚外观的一群。如《头发乱了》、

《北京杂种》、《周末情人》等影片不但以摇滚为表现对象，甚至整体形式外观也趋于“摇滚化”：瞬间的表象、情绪的碎片、不连贯的事件、游移不停的运动镜头、充满青春骚动的快节奏起伏……，有的第六代电影还热衷于叙述的游戏或试验，常常不提供一个理性主义自明的答案，而是进行自我解构、意义消解。

《北京杂种》在结构上颇具后现代风格的无序性特点，它一共并置了五条线索，断断续续插入了六章摇滚乐，颇具拼贴装置性。影片在叙事上明显受到一批带有后现代风格的新好莱坞电影如《不准掉头》（又译作《U型拐弯》）、《低俗小说》等影响。《谈情说爱》以一种独特的三段式结构讲述故事，这不难让我们想到《低俗小说》、《重庆森林》、《暴雨将至》等影片。《月蚀》中女主角对那个很像自己的人的关切和寻踪，也充满诡异之气，似有似无，如迷雾一团。《寻枪》的结尾，姜文中枪倒地之后又起来，并洞察一切般地放声大笑的镜头，似真似幻，令人困惑却耐人咀嚼。

因而从某种角度看，这些第六代影片表现出以叙事游戏和解构精神来对抗并瓦解颠覆现代性的整一性和整体性的文化变革意向，他们是在向整体性宣战。

美国后现代文论家伊哈布·哈桑在《后现代景观中的多元论》中曾借用俄苏著名文论家巴赫金创造的“狂欢”一语来说明后现代本文的这种解构颠覆精神：“因为在狂欢节那真正的时间庆典，生成、变化与苏生的庆典里，人类在彻底解放的迷狂中，在对日常理性的‘反叛’中，在许多滑稽模仿诗文和谐摹作品中，在无数次的蒙羞、亵渎、喜剧性的加冕和罢免中，发现了他们的特殊逻辑——第二次生命。”[65]

在时间意识和时间观念上，第六代导演不同于第五代导演的历史观和线性时间观，而是秉持一种回到当下的、注重个体存在的、破碎不定的时间状态。他们之间时间观的差异正如大卫·哈维对现代主义时间观与后现代主义时间观之差异的论述：“现代主义在很大程度上表达的是对美好未来的追求，尽管这样一种追求由于受到不断的幻灭而往往引发受害幻想，但是，后现代主义的典型表现却是抛开了这个追求，转而津津乐道于由于破碎感和种种不稳定感（包括语言造成的不稳定）导致的精神分裂状态，使得我们无法连贯地描绘，更无需说采取任何方式去创造某个完全不同的未来。”[66]

3.身体资本与感性主体性的崛起

如果说第四代导演致力于视觉启蒙，第五代导演则循此文化启蒙意向把影像画面的视觉造型实验推到一个极致的话，那么不妨说，第六代

导演则是用他们新鲜的感性，凭借身体的资本继续这一向度的启蒙努力。就此而言，无论第四代、第五代还是第六代导演，都共同表征或隐喻了一个感性文化或视觉文化时代不可抗拒的降临。

对身体的关注，在近现代哲学中是一个重要的话题，它在一定程度上代表了哲学发展的现代转向。存在主义哲学家加谬曾说，身体是我的故乡。克尔凯郭尔也说，请给我一个身体。身体的文化含量超出了我的想像。的确，“身体的解放”代表了一种“现代性”的趋向。正如王岳川指出的，“对‘精神理性’的关注日渐让位于对‘感性肉身’的关注，‘生命’变成了一个本体论的重要范畴。从世纪之初的尼采、狄尔泰、西美尔、伯格森的生命哲学到以后的存在主义哲学以及福科和拉康哲学，都将生命作为理性化本质飘散以后的意义空白的填充物，于是，现代性标明这样一个事实：感性肉体取代了理性逻各斯，肉体的解放成为‘现代性运动’中的重大母题。”[67]

无疑，身体范畴以及与此相关的快感、欲望、里比多和无意识等，均包含了对理性主义的反叛意味。

事实上，身体的地位和价值与其所处的社会历史阶段有着密不可分的关系。在一定程度上，身体是一种独特的资本，它承载了无形的资本，而且聚焦着社会的权利和社会不平等的差异。正如马尔库塞指出，“感性的世界是一个历史的世界。感官遭遇和领悟的对象，是特定文明阶段的社会的产物。”[68] 因而对身体的态度，可以表征出不同的文化价值取向。比如古希腊人作为“正常的儿童”，对身体的展示是大胆而纯洁无邪的；而中世纪则是压抑身体和本能欲望的；中国的“文革”时期也是“狠批私字一闪念”，在服装文化上则是泯灭性别、压抑身体的清一色草绿色军装。的确，身体并非绝对以自然的纯客观的姿态呈现在社会文化的舞台上。它凝聚了诸多文化价值、伦理道德观念，隐含了某些特定的社会规范。也就是说，身体的在场以一定的社会伦理规范为条件。身体，是高度精神化、审美化，也是高度商业化、社会化的人类文化载体。

以第六代导演为代表的青年文化对身体和感性的张扬展示，寓示着20世纪80年代以来从一个理性文化时代向感性解放时代的转换，是世纪之交的文化转型期的重要艺术表征。

张艺谋的《有话好好说》是颇具象征意味的。这部影片在张艺谋的创作序列中颇有“另类”的味道，有人称系张艺谋摆脱历史叙述，摆脱乡村生活题材的“进城之作”。有人从影片夸张变形的影像造型和摄影机运动以及喜剧效果等表象得出这是一部无关大旨的“小品电影”的结论。总之，对这部影片所蕴含的文化象征意义，对于凭着“老谋子”的

超凡直觉体会到并表现出来的诸如感性文化与理性文化的冲突较量，平民意识形态的崛起以及对知识分子启蒙意识形态的胜出等意识形态含义，评论界一直没有给予应有的关注。

在王小帅的《极度寒冷》中，青年前卫艺术家齐雷行为艺术由四个部分组成：立秋日是模拟土葬；冬至日模拟溺死水葬；立春日是象征性的火葬；最后一个行为艺术是夏至日的冰葬，即以身体拥抱冰块，用自己温暖的体温与冰块对抗，及至死亡。不难发现，这一行为艺术的每一部分都与身体密切相关，甚至就是通过对身体的自虐和自戕来完成的。

在陆川的《寻枪》中，“枪”是社会秩序的象征，是警察身份的标志，也是父亲的权力、男性的力量、丈夫的责任或义务等等的象征，但更是一个实实在在的客观对象物。枪的丢失，使这一切都岌岌可危，甚至秩序混乱、身份颠倒（儿子也教训起被关禁闭的老子起来了）、性欲丧失。而最后的结果，是警察马山以血肉鲜活的感性之身试枪。也许可以说，这象征了感性与理性、个体与社会和秩序的根本对立。

事实上，摇滚无疑也是这种身体解放和感性主体性崛起的表现，因为摇滚就是以身体直接为展示与表现的对象。第六代影片与摇滚乐的密切关系也明证了这一点。这一问题还要在后面设专章来论述。

【注释】

[1] Calinescu，Matei.Faces of the Modernity：Avant-Garde，Decadence，Kitsch.Bloomington and London：Indiana University Press，1966.

[2] Calinescu，Matei.Faces of the Modernity：Avant-Garde，Decadence，Kitsch.p.102 Bloomington and London：Indiana University Press，1966.

[3] 〔匈〕卢卡契：《现代主义的意识形态》，载于袁可嘉等编《现代主义文学研究》，中国社会科学出版社，1989。

[4] 〔德〕马丁·亨克尔：《究竟什么是浪漫》，转引自《诗化哲学》，第6页，山东文艺出版社，1986。

[5] 李欧梵：《追求现代性（1895—1927）》一文中的有关论述，见于《现代性的追求——李欧梵文化评论精选集》，第234—236页，三联书店，2000。

[6] 李欧梵：《追求现代性（1895—1927）》一文中的有关论述，见于《现代性的追求——李欧梵文化评论精选集》，第234—236页，三联书店，2000。

[7] 《电影艺术》1979年第5期。

[8] 吴贻弓语，见于《承上启下的群落——关于第四代导演的对话》，《电影艺术》1990年第4期。

[9] "卡理斯马"（Charisma）这个词是早期基督教的语汇。马克斯·韦伯借用它来指有创新精神的人物之某些作风品质。现在一般用这个词指称符号秩序的中心，信仰和价值的中心。

[10] 郦苏元：《新的视点·新的阐释——新时期中国电影史研究回顾》，《改革开放二十年的中国电影——第七届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》，第224页，中国电影出版社，1999。

[11] 黄健中：《〈如意〉：中国意味与诗化品格》，载《风急天高——我的二十年电影导演生涯》，第23—49页，作家出版社，

2001。

[12] 吴贻弓：《〈城南旧事〉导演阐述》，《电影文化》1983年第2期。

[13] 吴贻弓：《〈城南旧事〉导演阐述》，《电影文化》1983年第2期。

[14] 郑洞天语，见于《纯真年代——新时期电影创作回顾》。

[15] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义文化与理论》，第18—24页，陕西师范大学出版社，1987。

[16] 《电影导演的探索》（第二辑），第168页，中国电影出版社，1983。

[17] 《电影导演的探索》（第二辑），第168页，中国电影出版社，1983。

[18] 戴锦华：《斜塔：重读第四代》，《电影艺术》1989年第4期。

[19] 张卫：《新时期中国电影发展流变（1979—1989）》，《当代电影》1998年第6期。

[20] 郑国恩：《八十年代初期电影摄影探索描述》，《当代电影》

1997年第5期。

[21] 连文光：《中国第五代与法国新浪潮电影比较论》，《电影艺术》1992年第3期。

[22] 胡克：《第四代导演的视觉启蒙》，《电影艺术》1990年第3期。

[23] 胡克：《第四代导演的视觉启蒙》，《电影艺术》1990年第3期。

[24] 如果把主体性问题置入新时期/后新时期的文化语境中看的话，李泽厚所主张的主体性代表了一种“群体主体性”，而在此“群体主体性”觉醒的基础上，进一步走向“个体”、“感性”的文化思潮则代表了一种“个体主体性”的崛起，从“群体主体性”到“个体主体性”的深化，大致应和了从新时期到后新时期的文化转型。

[25] 第六代导演张元说过：“寓言故事是第五代的主体，他们能把历史写成寓言很不简单，而且那么精彩的去叙述。然而对我来说，我只有客观，客观对我太重要了，我每天都在注意身边事，稍远一点我就看不到了。”王小帅则说过，“拍这部电影（指《冬春的日子》）就像写我们自己的日记”。

[26] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第182页，陕西师范大学出版社，1986。

[27] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第159页。

[28] 饶曙光、裴亚莉在谈到第四代导演胡炳榴时认为，“胡炳榴其实是在用一种‘知识分子’的眼光来看养育了自己的乡村”。（饶曙光、裴亚莉：《新时期电影文化思潮》，第204页，中国广播电视出版社，1997）

[29] 〔法〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，第82页，北京大学出版社，1991。

[30] 参见胡克：《第四代导演与视觉启蒙》，《电影艺术》1990年第3期。

[31] 张暖忻：《感受生活》，《电影艺术》1995年第4期。

[32] 倪震：《城市电影的文化矛盾》，见于《探索的银幕》，第48页，中国电影出版社，1994。

[33] 在这一问题上，《人生》导演吴天明也曾经深刻地反思自己。在《电影的真实性与艺术技巧——导演影片〈人生〉的体会》一文里，谈到人物形象塑造时，吴天明说道：“由于我太爱他们（指影片《人生》中的几个主要人物，也许尤其指刘巧珍、德顺爷爷等——引者注）了，对他们身上固有的愚昧、落后的东西，缺乏冷静的理智的分析。同时，对高加林、刘巧珍、黄亚萍爱情悲剧的原因没有从美学观点和历史观点加以思考，因而使影片下集偏重于道德的谴责，使影片的社会观念出现了混乱，使整部影片给人的印象仍未完全脱出‘痴心女子负心汉’的窠臼，这就在很大程度上削弱了影片的思想深度和社会意义。”见于《中国电影年鉴·1985》，第187—192页，中国电影出版社，1987。

[34] 姜伟：《关于〈黑骏马〉的谈话——谢飞访谈录》，载《谢飞集》，第294—309页，中国电影出版社，1998。

[35] 姜伟：《关于〈黑骏马〉的谈话——谢飞访谈录》，载《谢飞集》，第294—309页，中国电影出版社，1998。

[36] 姜伟：《关于〈黑骏马〉的谈话——谢飞访谈录》，载《谢飞集》，第294—309页，中国电影出版社，1998。

[37] 《中国幸有一个周恩来——电影〈周恩来〉开拍前的三段讲话》，《当代电影》1992年第1期。

[38] 《〈益西卓玛〉走进西藏》，《电影艺术》2000年第4期。

[39] 滕文骥在谈到《都市里的村庄》的主题思想时曾说道：“《都市里的村庄》在广阔生活背景上，触及了一些尖锐的社会矛盾，从发掘生活本身的意义出发，我们提出了先进人物受孤立，失足青年在改正时期受到冷遇，主张改革者在改造客观世界时也必须改造自己头脑中的传统势力等社会问题。要观众看到在四化建设中那一盏盏熠熠闪光的灯，并要警惕会将他们吹灭的形形色色的风。我们更希望将镜头伸向社会的纵深，伸进人物的心灵中去，表达出在新的历史时期，而那被社会扭曲了的变异的孤独者的心灵，在与人、社会和自然的撞击中，产生了多么强烈炽热的火焰，又会形成多么大的力量！”（滕文骥《为了银幕上的真实》，转引自《电影年鉴（1983年）》，第384页）这说明滕文骥在热切呼唤现代性的同时，还是颇为注意社会中人的心灵异化、人格健全、人与人之间、人与社会之间的和谐相处等“审美现代性”问题的。

[40] 陶东风：《审美现代性：西方和东方》，《文艺研究》2000年第2期。

[41] 〔丹麦〕勃兰兑斯：《十九世纪文学主流·德国浪漫派》，第180页，人民文学出版社，1981。

[42] 〔德〕马丁·亨克尔：《究竟什么是浪漫》，转引自《诗化哲学》，第6页，山东文艺出版社，1986。

[43] David Harvey，The Condition of Post Modernity：An Enquiry into the Origins of Cultural Change，p.53，Oxford：Blackwell，1990.

[44] 1927年，英国著名天体物理学家艾丁顿以The arrow of time（时间之剑）来描述时间，表达了现代科学对时间的一种现代性理解。

[45] 黄式宪：《〈错位〉，错位？》，《电影艺术》1987年第6期。

[46] 倪震：《陈凯歌：中国历史文化的阐释者》，见于杨远婴编《华语电影十导演》，第174页，浙江摄影出版社，2000。

[47] 雪莹：《肩负起新一代的使命——黄建新谈〈黑炮事件〉创作体会》，《西部电影》1986年第8期。

[48] 李奕明：《世纪之末：社会的道德危机与第五代导演的寿终正寝》，《电影艺术》1996年第1、2期。

[49] 郦苏元：《新的视点·新的阐释——新时期中国电影史研究回顾》，《改革开放二十年的中国电影——第七届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》，第224页，中国电影出版社，1999。

[50] 李奕明：《世纪之末：社会的道德危机与第五代导演的寿终正寝》，《电影艺术》1996年第1、2期。

[51] 〔美〕乔治·S.塞姆塞尔：《近期中国电影中的空间美学》，《电影艺术》1986年第1期。

[52] 〔美〕大卫·波德维尔、克莉斯汀·汤普逊：《世界电影史》，北京大学出版社，2004。

[53] 李欣：《关于〈谈情说爱〉》，《当代电影》1996年第4期。

[54] 参见《张元访谈录》，《电影故事》1993年第5期。

[55] 张颐武：《“看碟的一代”在崛起》，《当代电影》2002年第5期。

[56] 张：《一个风格主义的时代——90年代中国电影的突围表演》，《北京电影学院学报》1995年第1期。

[57] 《此情可待——章明访谈录》，《北京电影学院学报》1996年第1期。

[58] 李欣：《关于〈谈情说爱〉》，《当代电影》1996年第4期。

[59] 黄式宪：《中国电影的现代演进及其文化意蕴》，《戏剧艺术》1997年第3期。

[60] 戴锦华：《隐形书写》，第156页，江苏人民出版社，1999。

[61] 以上引言均见于《我的摄影机不撒谎》，第276—277页，中国友谊出版公司2002。，

[62] 刘小枫：《诗化哲学》，第2页，山东文艺出版社，1987。

[63] 〔德〕马丁·亨克尔：《究竟什么是浪漫》，转引自《诗化哲学》，第6页，山东文艺出版社，1987。

[64] 转引自《我的摄影机不撒谎》，第322页。

[65] 王岳川编《后现代主义文化与美学》，第129—130页，北京大学出版社，1992。

[66] David Harvey，The Condition of Post Modernity：An Enquiry into the Origins of Cultural Change，p.53，Oxford：Blackwell，1990.

[67] 王岳川：《中国镜像——90年代文化研究》，第335页，中央编

译出版社，2001。

[68]〔美〕马尔库塞：《审美之维》，第118页，三联书店，1989。

第五章　“自我”的形象

第一节　影像、主体、自我

一、艺术作为一种自我表现

在古希腊，有一个耐人寻味的神话传说：狮身人面兽斯芬克斯雄踞于古希腊忒拜国城外的一座悬崖之上。智慧女神雅典娜教给它一个谜语。不论谁经过这儿，都得猜这个谜语。谁猜不中谁就得被它吃掉。这个谜语说：“早上的时候用四条腿走路，中午的时候用两条腿走路，晚上的时候用三条腿走路。在一切的生物中，它是惟一的用不同数目的腿走路的生物。腿最多的时候，正是速度和力量最小的时候。”无数的人因猜不出谜语而被斯芬克斯吃掉。然而，终于有一天，英雄的俄狄浦斯猜出来了。那就是——人！俄狄浦斯胜利了。斯芬克斯羞愧难当，于是跳崖自尽。

黑格尔高度地评价了这一古老的神话传说。他指出：“这个象征性谜语的解释在于显示出一种自在自为的意义，在于向精神呼吁说：‘认识你自己！’就像著名的希腊谚语向人们呼吁的那样。”[1] 的确，结合古希腊阿波罗神庙上“认识你自己”的箴言，我们说，这个神话传说具有一种原型象征的意义。俄狄浦斯的解答无疑标志着人对自己认识的深化和一次了不起的巨大进步，象征着人从蒙昧走向觉醒、从自在走向自为的心路历程。

同样，艺术作为人的一种自我意识的象征，作为人的全面发展、精神自由和健全人性的内在尺度，对它的认识、了解、创造与再创造都折射了人类文明的进程。可以说，艺术形象正是我们人的形象的一种象征，它凝聚并折射了特定时代文化与精神的状况及人对自己认识的程度。所以在一定程度上，新时期以来中国电影中人物形象或自我形象

的历史就是一部人的历史或民族意识变迁沉浮的历史，也是一部从神、英雄到普通人甚至“非人”和“反人”的历史。波诡起伏、变化万千的影像世界，作为我们“自看自”的一种独特方式，也是民族及民族中个体心灵的历史。

总之，艺术是人“自看自”的一种独特方式，是“认识你自己”的心路历程艺术化的表现。

毋庸讳言，在自我表现的向度上，作为后起之秀的电影艺术发挥着越来越重要的“认识你自己”的功效。电影艺术与人类一起走过了20世纪的盛衰沉浮与悲欢离合。

作为“第七艺术”，电影艺术是20世纪后来居上而最具现代性的新兴艺术门类；作为巨大的文化工业，电影是机器的产物，它既是现代化的大众传播媒介，更是有着巨大影响力的文化复制性的工业；而作为一门如实再现人类生存活动与文明进程的综合性艺术，它是大众的梦幻和欲望的表达方式，是人类通过镜像方式确认自己、发现自己的独特方式，它折射了或反映着特定国家、民族、阶层的某种主观的意识形态。

可以说，现代电影艺术不再是消极的人类回忆或思考的载体，而是以强大的影响力和权威的叙事话语重构着民众的记忆，参与着人类从古希腊时起就锲而不舍地“认识你自己”的艰难探索历程。

从某种角度说，一部电影艺术史，也就是一个民族的文化形象史和心灵成长史。

无疑，色彩斑斓的银幕世界与现实人生世界构成了一种平行的、共生互现的，或镜像式或隐喻、寓言式的想像关系。从某些叙事的缝隙、错位的结构、自相矛盾的“阿喀琉斯脚踵”出发，我们不但能认识到电影所“再现”的那个时代或社会的表象，更能从中读出饶有意味的潜话语，发现隐藏在电影形象背后的“不在者”和“不在的结构”，寻绎从个体自我到时代精神状况的变迁沉浮。

二、影像的意识形态：银幕作为窗户、画框、梦或镜子

影像与艺术家导演主体、与现实世界以及我们观影主体究竟构成什么样的关系呢？也就是说在什么情况下，我们可以通过影像世界来追寻艺术家主体心灵世界和自我意识的变迁沉浮呢？让我们先回顾检索一

下电影心理学有关理论对这一问题的思考。

从观影心理学的角度看，我们发现有如下几种关于银幕的著名譬喻：窗户、画框、梦、镜子。有论者把这几个隐喻与几种电影风格类型联系起来，指出："如果我们把好莱坞'梦的工厂'中制造的商业性主流电影喻之为'白日之梦'，把意大利新现实主义电影喻之为'生活之窗'的话，那么我们则可以把新德国电影主将法斯宾德的影片喻之为'人生之镜'。"[2] 这三个比喻是颇为精到并很能说明这几类电影的特色的。

巴赞把银幕比成窗户。他认为，银幕的边框对人的行动的遮挡就像窗户对行动的遮挡一样。我们虽然看不到银幕外的空间，但我们对银幕内空间的理解其实是以银幕外空间的存在为潜在前提的，而且我们总是从一个空间移向另一个空间，总是想像或渴求着下一个镜头的出现。这显然是巴赞长镜头理论和电影纪实性追求的心理学基础。

米特里则倾向于把银幕比成画框，或者说既非窗户也非画框。在他看来，关于银幕是窗户的隐喻是不完备的，因为影像是纵深的，它的透视效果总是确定在某一点上，因而更像绘画。

如果说窗户的比喻倾向于写实主义，画框的比喻则倾向于形式主义。但这二者都有一个共同的假定——即银幕独立于影片的生产和消费的过程之外。这实际上仍然是一种传统的电影理论，即像文艺学上的反映论者与形式主义者一样，把作品看做独立于现实和接受者的自足的存在物。

梦，更是一种常见的关于电影的比喻。许多现代电影心理学家还常常把电影与人的梦境相提并论，意在说明电影的欣赏具有一种"白日梦"的效果。苏珊·朗格认为："电影与梦境有某种关系，实际上就是说，电影与梦境具有相同的方式。""这种美学特征，与我们所观察的事物之间的这种关系构成了梦的方式的几个特点，电影采取的恰恰是这种方式，并依靠它创造了一种虚幻的现在。"苏珊·朗格还推其原因之一在于摄影机的介入："就其与形象、动作、事件以及情节等因素的关系而言，可以说，摄影机所处的位置与做梦者所处的位置是相同的。"[3] 雷纳·克莱尔曾经描述到："请注意一下电影观众所特有的精神状态，那是一种和梦幻状态不无相似之处的精神状态。黑暗的放映厅，音乐的催眠效果，在明亮的银幕上闪过的无声的影子，这一切都联合起来把观众送进了昏昏欲睡的状态，在这种状态中，我们眼前所看到的东西，便跟我们在真正的睡眠状态中看到的东西一样，具有同等威力的催眠作用。"[4] 显然，这样的一种全身心沉入，以至于"昏昏欲睡"的欣赏状态，正是观众充分地发挥自己的感知觉，并与电影银幕中的画面、影像进行心理运动（知觉、想像、联想乃至于幻觉和

冥想）的结果。

另外，从电影导演的角度看，也有一些导演是把制作电影像做白日梦般表现自己的潜意识的。如黑泽明的影片《梦》就被称为他自己的精神自传，整部影片就是由八个梦组成的。那些稀奇古怪而又有现实原型可寻的梦，表达了黑泽明复杂的哲学思考、艺术理想、生活态度和人生理想等等。在回答记者关于这部影片的问题时，黑泽明说，“对电影导演来说，一切作品都是梦”。既然导演甚至直接在电影银幕上表现梦，把银幕作为自己的白日梦的一种艺术再现，那就更不用说观众对之的欣赏了。

第四种关于银幕的比喻是镜子。按照拉康的镜像理论，婴儿要通过镜中自我形象而确认自己。在观影中，观众也会如同婴儿一样向镜子中的角色寻求认同。也就是说，观众把自己的目的与欲望投射到影片中人物的身上，然后反过来再与人物所体现的动机与价值认同。

让·博德里认为，镜子的外形与银幕相似，都是一个由框架限制的二维画面。银幕使电影形象与现实世界分离，从而构筑了一个想像中的世界。观影者凝视银幕的情景与婴儿在镜中寻求自我确认的情景非常相似，也都处于不动或被动的状态。许多电影中都颇有意味地出现镜子的意象，如阿伦·雷乃的《去年在马里安巴德》、玛格丽特·杜拉的《印度之歌》、黄蜀芹的《人·鬼·情》。更有一些著名影片则直接以镜子命名或直接探讨镜像自我的问题，如伯格曼的《犹在镜中》、前苏联著名导演塔科夫斯基的《镜子》等。

如第四代导演黄蜀芹的《人·鬼·情》，观众会在观影过程中全身心地受感动于秋芸的心路历程，而被看的秋芸也通过镜子而确认自己，最后是通过她在艺术舞台上的扮相——钟馗，找到了自己精神上的安慰。就像她最后说的那样，“我嫁给了舞台”，完成了自我确认。导演与观众都随着电影经历了这一过程。正如黄蜀芹自己所说，她拍摄《人·鬼·情》就是一种“追问自我”，这部影片的“好，好就是要非常突出，能代表我。代表我自己，代表我的人格，能表达我”。[5]

从精神分析的角度而言的关于银幕与镜子的类比，推翻了传统电影理论关于电影是物质现实的复原的观念，使电影研究的主题发生了重大的转变。因为把银幕比喻成镜子，就显然使得银幕中原本作为欣赏之客体的对象变成为主体，至少是互为主体了，观众好像是看到了另一个自己。同样，很多导演也是把自己影片中的银幕形象当做自己的化身来看待的。创作、塑造其银幕形象的过程，也是与之对话、审视并因而投注了满腔热情的过程。

归根结底，影像呈现于我们的绝非纯客观世界，在一定程度上，它是创作者情感、记忆、理想的主观表现，因而也是自我意识的一种表露。通过分析，我们自然可以获知创作者主体的自我意识，其对自我与影像客体关系的理解和态度。

三、主体的命运与自我的姿态

主体（subject）作为现代哲学的“元话语”，标志着人在同客体（object）之绝对对峙中的中心地位和为万物立法（“人是万物的尺度”）的先验性特权。无论是笛卡尔之以主体表示人的精神，洛克和休谟之把主体看做独立于社会和历史的主体存在物，亦或康德之把“经验主体”和“先验主体”归结为“主体性”，他们的核心和要义均在于对主体的无限崇奉和绝对自信。而康德建立“主体性哲学”从而完成的认识论上的“哥白尼式革命”，则象征了资本主义上升时期主体张扬、人格扩张的蓬勃精神意向，体现了以“启蒙”、“理性”、“个性自由”为旗帜的近代思想启蒙运动的成果。

然而，进入19世纪末以来，中心化的主体及“主体性”观念备遭质疑和批判，胡塞尔以“主体间性”，海德格尔以“在世”之“此在”，均对主体性进行了毫不留情的批判。而到了拉康和福科那里，在他们的解构“目镜”的透视之下，“主体”和“自我”的概念，竟然仅仅是语言所构成的影像而已。

美国文化理论家弗雷德里克·杰姆逊曾论述过“主体”在当代的命运。他写道：“在当代理论中，一个很重要的话题就是所谓的‘主体的非中心化’，这是对自我，对个人主义的抨击。人们认为也许从来没有存在过什么‘中心化的主体’，也没有过个人主义的自我；也有人说在现在的社会中某些概念，如‘自我’，‘中心化的主体’等等，不再说明什么问题。事物发生了变化，我们不再处于那样一个仍然存着‘个人’的社会，我们都不再是个人了，而是里斯曼所谓的‘他人引导’的人群。”[6]

“主体”的命运同样戏剧性地表现在艺术世界中“自我”意识和自我形象的变化之中。凯瑟琳·贝尔西在论及诗歌艺术中自我问题时写道：“浪漫主义和后浪漫主义的诗歌，从华兹华斯、维多利亚时代一直至少到艾略特和叶芝，都是将主体性作为中心主题的。诗人那膨胀的自我，作为诗人的自我意识，对外界限制的抗争，构成了《序曲》、《悼念》或《内战时的冥思》的灵魂。这些诗中的‘我’是一种超主体，对生活有比普通人更高层次的强烈体验，专注于被感知为外在的和对立的现象世界所丰富或约束的自我内心世界。”[7] 显然，与浪漫主义有

着千丝万缕的历史延续性关系（尤其在其发展的初期）且在精神向度上“想要成为一个没有宗教社会里的宗教”（杰姆逊语）的现代主义，仍然是保存主体的最后努力。而到了它的发展后期，此种努力也濒临衰竭和“耗尽”的状态。正如欧文·豪的描述：“现代主义在初期……是自我膨胀，是物质和事件作为自我活力的一种超验的、放纵的扩张。到了中期，自我便开始同外界脱离，自我本身几乎成了世界的躯体，完全致力于对其内部动力做深入细致的考虑。到了晚期，便出现了尽情宣泄的局面。”[8]

历史的发展往往不乏“惊人的相似”。

作为第三世界文化的中国新时期/后新时期影视文化，也在一段极短的时期内走过了一条从个体主体性的觉醒，对“民族群体主体性”的追寻、确立，到主体性衰竭、移置、分裂和濒临“耗尽”的戏剧性过程。

主体意识的觉醒和强化，追寻与建构历史“主体性”和大写的“人”的形象，一直被视为新时期第四代、第五代导演的精神主流，被视为新时期文艺一个流贯始终的最重要的主题。显然，正是对人的尊严的强调（如《巴山夜雨》、《生活的颤音》、《如意》、《天云山传奇》、《邻居》），对人的内心生活和个人价值、个体自由的肯定和尊重（如《苦恼人的笑》、《小街》、《乡音》、《青春祭》、《沙鸥》、《人到中年》）等关于“人”的积极主题意向，凝聚成为新时期电影艺术的独特内涵，并表达了此一特定历史时期所有的现实愿望，并使“新时期电影”相对于“十七年电影”、“文革电影”等得以成其“新”之重新命名的首要标志。对“主体性”的追寻与重构，客观上也承接起了中国现代文学艺术之科学、民主、自由、启蒙、理性反思等精神传统，使新时期电影成为中国现代电影或“20世纪中国电影”的有机组成。

“第四代导演”作为新时期电影艺术潮流的重要构成，最重要的贡献正在于银幕艺术世界中率先开始呼唤人性觉醒与人性复归的动人歌吟，把那个作为时代精神象征的大写的“人”的情感、感觉、理想，甚至孤独和痛苦，都通过个人化的“自我”（“小我”）表现出来。

《苦恼人的笑》尊重个体感性的那种鲜活性和真实感，故而试图坚持用自己的眼睛去看待现实，但因为现实却是一个充斥着谎言和虚假的世界（借助于理性化的工具——语言写作），他只得装病逃避现实。在《青春祭》中，自我呈现为一个用自己的视角观察外界、观察文化边缘世界的青春主体的形象。在《沙鸥》中，自我的命运与民族的命运紧密相连、息息相关，“打球”不仅仅是女主人公的自我实现，更重要的是为民族的荣誉，为中华民族振兴的集体事业。正因为这样，她

才从自己因伤残不能打球、无法实现个人理想的“自我”的痛苦中摆脱出来，同时继续当教练，在年轻一代队员身上延续自己的理想，完成自己的使命。

在第五代导演的一些作品中也是如此。在陈凯歌的《黄土地》中，“自我”凸现为一个对启蒙的有效性和知识分子个人力量以及政治层面上一劳永逸地解决民族文化困境问题的怀疑者、反思者的形象。

《孩子王》中的主人公，知青老杆也是这样一个“两间余一卒，荷戟独彷徨”，仿佛入于“无人之阵”的孤独的战士形象。这个形象的孤独、内省，甚而至于某种怪异的性格特征，都折射和蕴含了陈凯歌们对传统的认识深度，表征了第五代于现实/理想、精英/大众、传统/现代之间的痛苦、矛盾和犹疑。正如陈凯歌自述：“《孩子王》这部影片，是我长时间的苦思冥想和呕心沥血的成果。影片里没有一句假话，银幕上的一切，都是我真情实感的流露。”[9]

然而毫无疑问的是，在第四代、第五代导演的电影中，主体形象都不是某种具有“恶劣的个性化”倾向的主体，他们的“小我”是与民族、国家的“大我”紧密联系在一起的。他们至少很长时间在主观上都有这种“同一性”的幻觉。这或许就是一种拉康所述的婴儿期的与母体一体的自我意识。

正如拉康的“镜像”理论所认为的那样，婴儿早年与母亲之间的共存关系模糊了需求者与需求对象之间的结构性差异，这使得婴儿在一种幻想或想像中发现“外部世界”里能与自我相认同的客体，从而建立起一个虚幻的自我统一的“内世界”——“自我”。然而随着婴儿的不断成长，作为第三者的“父亲”自然不会袖手旁观，他必然遇到“自我”的怀疑和挑战，以“现实原则”把“自我”拉入与社会共存同谋的“象征性”秩序之中。于是，“父法”对“自我”的限制、压抑不可避免。

《活着》、《蓝风筝》、《拂晓前的葬礼》对共和国“痛史”的超前性反思，《鸽子树》、《他们还年轻》（周晓文）对超越族别和战争的抽象人道主义的过度张扬，就势所必然地引发了“父法”的干涉。

故此，就第四代、第五代导演而言，“父法”的至高无上的加入，粗暴地结束了他们与国家意识形态短暂的共存期，将幻想的主体（自我）逐出了虚幻的婴儿镜像期。“自我”从婴儿的镜像幻觉中清醒过来，只能离弃父法的庇护和定位再度飘零、重新流浪。这是新时期“自我”的必然命运。从某个角度说，正是以此为契机，新时期电影的“自我”方才完成了自己的“成年礼”并进而结束了自己的中心化过程。当第四代、第五代导演们完成自己在“新时期”的中心角色的表演后，目睹

了“第五代导演”“自我”沉浮之命运的“第六代”导演，切合于不可逆转的时代转型和意识变迁，差不多是无可选择而又义无反顾地开始了“自我”的碎裂、飘零、流浪、萎缩的心路历程。

就基本属于现代主义和浪漫主义创作范畴的“第五代”而言，影像主体的地位是大写的，高高凌驾于客体之上的：主体的心灵尺度规范并役使客体万物进入摄影机镜头和影像表现，一切外物皆着“我”的主观色彩。象征化和寓言化成为第五代导演最为经典的造型手段和表意策略。

这当然切合了那样一个主体意识空前觉醒和强化的时代。在那样一个时代，作为主体之“大写的人”，不能不把“自我”强烈的生命气息和主观理想鲜明地放射并烙印在客观对象物身上，从中显示自身征服和创造世界的力量。而且，第五代电影中的“自我”在遭受残存的极“左”意识形态的围剿，并与之作出自己孤独的“挑战者”的抗衡之后，很快就与新的时代精神、主流意识形态达成了“共谋”，获得了普泛的认可，从而成了某种公众英雄的形象。

然而，在后新时期的文化转型中，人们却放逐了这样一个主体性的时代，迎来了一个“主体性”消隐和悬置的黄昏。“自我”仿佛突然退居社会边缘。一批顽主式的银幕形象，还有一些第六代导演影片中的边缘人形象，似乎把主体逐出虚幻的中心，打破以人为中心的视点，而把自己看做世界甚至自身的局外人。如此，主观感性被消弭，主体意向性自身被悬搁，世界仿佛不再是人与物的世界；而是物与物的世界，人的能动性和创造性消失了，剩下的只是纯客观的物，甚至没有一星半点情感、情思，也没有任何表现的热情，非人化的客体现象世界开始以自然的原生态进入他们的影像世界。

他们往往不惜将主体完全隐去，而仅仅“以物观物”，以情感的“零度状态”和“物的叙述”方式，异常冷静客观地叙述物的世界。这表现在第六代导演极为明显的纪实风格的创作以及以吴文光为代表的“新纪录”影片中。他们致力于强化摄影机的记录功能，以纯然客观的态度处理对象，主体与对象明显地拉开了现象观照的距离，自我意识则常常隐匿在影像之外。在许多“第六代导演”的作品中，“自我”几乎完全丧失了对现实社会主动介入、干预的主体扩张式的意向动力，不屑于也无力于在现实中企及任何超越性的目标和指向；“自我”完全萎缩化了，表现出顺世随俗、自甘平庸的内在虚弱和自我萎缩。

总之，不仅仅是“新纪录运动”，许多“第六代导演”都在对琐碎平凡的日常生活的一种似乎无选择的冷静客观的记录之中，渗透了顺世随俗、尊重客观的平民意识和平民精神。他们注重现场性、当下性和世

俗性。在一定程度上，这是对一切形而上的虚妄和先验意识形态神话的破除，也是破除主体性自觉和“自我”的神话之后，不再将主体与客体等级化排列之后的人与世俗生活的更深刻的关系，更为原始本真的生存状态之真实。

主体的萎缩在“第六代”电影中的另一种表现，是“自我”向心灵深处和悠悠诗化意境的隐遁和迷醉。如胡雪杨的《牵牛花》、《童年往事》，何建军的《悬恋》、《邮差》，姜文的《阳光灿烂的日子》，王小帅的《梦幻田园》，娄烨的《苏州河》等，都具有此类特点。这些影片往往通过迷离恍惚的影像风格再造抒情对象的抒情空间，表现为一种感伤悒郁、纯粹而迷漠的诗意，似乎是一种发自灵魂深处的如泣如诉的浅唱低吟，是一种“谦卑的内心独白”。

从某种角度看，“第六代导演”电影中这种抒情、感伤、怀旧的趋向，是导演们直面“主体移置”和“角色转移”之后的既无奈又表现为一定主动性的选择和面对。他们仿佛只能退居内心及古典、往事的无何有之乡（一种精神的“乌托邦”）。同时，这也是以诗意、梦、童年回忆、个人体验和感性经验等手段对时代转型、散文化沉沦、世俗化和“机械复制”趋势所做的无望抗争——既是抗争，又是逃避。这正是“自我”在这个时代的“二难”命运。

如果说自甘于平庸、琐碎、丑陋，津津乐道于顺世随俗和自我解脱式的自嘲，都因其随遇而安、主动拒绝优雅崇高而多少带有点“自虐”意味的话，在第六代导演的部分影片中，则常常表现出一种超乎常态的“自恋”情结。这种“自恋”情结之强烈和走向极端甚至于走向自虐和自戕，导致了某些影片“主体自我”的过度膨胀、崩溃和毁灭。因而，与其说这类影片表征了主体的移置变化，毋宁说表现于这类电影的主体是面对“主体移置”不可逆转的时代转型而进行自杀式的绝望抗争和主体保存。

《极度寒冷》是一个充满自恋和自虐的双重象征含义的重要的第六代电影文本。从某种角度说，行为艺术是直接以身体作为艺术表现的媒介的，这实际上反映了艺术家在对所有的艺术表达媒介的某种“遮蔽性”均不满意之后的选择，是对自己身体的某种自恋。而影片中的青年艺术家齐雷选择“自杀”这一最为偏激的身体行为作为他行为艺术的最终完成，又表现出对“自我”的极端自虐。

也许，我们这个时代正向中心化的“自我”做最后的告别，从此我们将独自前行。

虽然在文化转型的复杂形态中，无论是对第五代导演还是五代后或第

六代导演来说，无论是现代主义或后现代主义的概括，都难免于捉襟见肘。但从自我意识和主体性的角度来审视新时期以来几代电影导演主体精神的流变，却是一个颇为有效的维度。在一定程度上，“自我”在艺术表现中被强调的程度、方式和结果——一句话，自我的形象是一个时期群体精神风貌、时代文化精神的最佳体现，“自我”的沉浮是我们这个时代精神变迁的“活地图”。

我们大致可以按照几代导演的区分，考察一下新时期/后新时期以来第四、五、六代导演在影像的沉浮中所表征出来的自我意识和自我形象的变迁。

第二节　第四代导演：自我意识的觉醒

第四代导演大多是共和国的同龄人，他们从小“生在新社会，长在红旗下”，接受的是英雄主义、集体主义和理想主义的教育。但这些青少年时代极为美好明朗的理想在他们亲身经历的“文革”中却遭致残酷的亵渎和无情的破灭。于是，带着心灵的创痛、昨日的梦魇和不堪回首的记忆，他们的自我意识苏醒了。而他们初出影坛时的新时期，恰恰又是一个把“人”推举到时代精神中心位置的时代。于是，这个大写的“人”的形象，从一直被压抑、受批判的历史阴影中走到了现实的前台。当然，第四代导演不同于第五代导演的激情洋溢和豪迈热情，他们由于承载了过多的历史记忆和个体人生经验，而表现出浓厚的知识分子特有的感伤、忧郁、内向细腻的情感特征和优美抒情的风格化特点。

张暖忻的《沙鸥》中那个女教练，是很能代表第四代导演的自我意识和主体形象的。她被耽误了青春，空怀理想壮志。她是内向型气质的，总是弥漫着一丝淡淡的忧伤和感慨。她总是把打球的个人事业等同于民族振兴之理想，把自己未竟的民族腾飞理想寄望于她的年轻队员。

第四代导演这种自我意识的苏醒首先表现在他们对于记忆的坚执上。正如张颐武指出的：“‘第四代’追索个人记忆的强烈热情，探究记忆底层的执著都让人印象深刻。这种对于记忆的兴趣也是自我追寻的愿望。只有对独一无二的记忆的坚守，个体才可能变为主体。”[10]

第四代导演对记忆的坚执又表现为两个向度。

第一个向度是对“文革”之前的少年生活或知青生活（他们这一代其实

不是严格意义上的知青一代，但却有不少表现题材事关知青生活——也许不能说是严格意义上的知青题材的作品。如《北国红豆》、《我们的田野》、《黑骏马》，这是一个很有意味的现象）的美好记忆的追忆和怀恋。

黄蜀芹的《青春万岁》改编自王蒙的长篇小说[11]，拍的是20世纪50年代初期的中学生生活。她曾自述接受影片拍摄任务时的兴奋和激动："我50年代初期进中学，那是有名的上海市第三女子中学，60年代走出大学。从这不短的学生生活中，经常会使我的脑中闪现出一些难以忘怀的情景——特别是当时年轻人对理想的那种专注和奋发的精神风貌。是的，我们曾经都非常真挚地生活过。"[12] 所以这部影片表现的其实正是黄蜀芹自己的青少年记忆。

谢飞的《我们的田野》堪称一曲青年理想主义精神的颂歌，"一代青年发出的时代最强音"。谢飞曾写道："它通过主人公对一代青年在十年动乱中的独特经历的回顾，阐明了如下思想：没有任何一代青年的信仰和青春，遭受过我们这样的巨大摧残。但是，我们的理想和信念，不会毁灭，不会消亡。一场大火之后，不论留下多么厚的灰烬，从黑色焦土中滋生出来的新芽，只会更青，更美，更茁壮。"[13] 从某种角度可以说，并非知青的谢飞是借知青题材之"酒"，浇己之理想主义的"块垒"，用50年代他自己的青年理想去诠释六七十年代的知青生活。他的《黑骏马》也可以说是一首寻觅青春和理想的寓言性抒情诗。影片寓示着：少年时期美好的东西，丢掉是容易的，再找回却很难很难，因为时光不再，物是人非。

第四代导演自我意识觉醒和对记忆之坚执的第二个表现向度是他们对"文革"经历和历史的个人化的反思和重新审视。

滕文骥的《苏醒》是通过对极"左"政治造成的个人精神和情感的摧残的思考，从而隐喻了一种自我意识觉醒的向度。影片特有的那种"拍得比较朦胧"[14] 的风格调子，也非常符合自我意识"苏醒"这样一种主题诉求。

杨延晋的《小街》满溢着对夏和瑜两个年轻人之间纯真、质朴的关系的追忆以及对这种关系惨遭破坏的痛心疾首。这种关系由于隐去了或超越了他们之间诸如社会关系的限定（夏不知道瑜"黑五类"的社会身份）、性别限定（夏不知道瑜是女的）等而尤为纯真，也使得那种人生的创痛、情感的错位引发的惆怅特别动人心弦。

《小街》是以导演的画外音方式开始故事叙述的，这似乎是有意把拍摄电影的行为暴露在观众面前。这里导演对影片的介入更是表征了导

演理性清醒的自我意识。影片对电影的假定性叙事结构进行了一次有益的探索，营造出一种独特的“间离效果”，这在客观上使观众保持了清醒理智的观影态度，从而积极地参与思考。影片最后不定的、开放的结局，也体现了第四代导演在日新月异的环境中对自我命运的积极思考和探求。

《青春祭》也是以画外音的方式开始一种回忆性叙述的：“我们这帮知青来到了傣族的居住区，我被安排在伢的家里，我觉得伢像传说中的巫婆，会骑着扫帚在天上飞——（大意）。”这种由现在的立场所进行的回忆性叙述，形成一种类似于心灵对话的情境，叙述者“我”在历史与现实之间自由出入，其清醒的主体反思意识和对话精神，把凝固的历史激活成鲜活的视听影像世界。

其次，第四代导演自我意识的觉醒还表现为他们的影片中总是贯穿着人道主义的思考、人性的温情和暖意。他们在影片中吁请对个体尊严、价值、人性、人情的尊重。他们影片中人的形象，不同于“十七年”或“文革”时期高大全甚至假大空式的英雄人物，一般都是现实生活中的小人物，心地善良、默默无闻、关心他人，虽常常无法主宰自己的命运，但无悔无愧于自己的良心、道德、情操。这使得“人的觉醒”成为他们影片的一个普遍主题。归根结底，自我意识的觉醒是内在于“人的觉醒”的人文思潮的。

毫无疑问，第四代导演这种自我意识的觉醒是与他们对电影语言、形式、美学风格的探求相一致的。

张暖忻说过：“《沙鸥》借鉴现代电影语言的目的就是为了使影片成为一种创作者个人气质的流露和感情的抒发。”《如意》、《青春祭》、《逆光》等影片还采用了第一人称叙述，由此表达“我”对现实世界的主观感觉和感性思考。这仿佛是在长久的蒙昧——“被一块红布蒙住了眼睛（借用崔健摇滚乐里的歌词）”之后，第一次用自己的眼睛观察，用自己的头脑思考，一切都那么新鲜、朗润、通透，虽然笼罩着一丝淡淡的忧伤。

《苦恼人的笑》、《小街》等采用部分限制叙事的视角，通过人物的若隐若现、断断续续的意识流动表现被剧中人所感知过的世界，并对个体人在时代社会波动中的孤立无助、无法把握自己的有限性，有了清醒的认知和了悟。

《城南旧事》通过一个小女孩的低视点和部分限制性视角，串起三个互不相关的故事，营造出一种感伤凄婉的诗情画意和“多情自由伤离别”式的人生况味，达到了原作者林海音所说的“实际的童年已过去，

心中的童年永存”的艺术效果。

应该说，第四代导演在叙事视角诸方面的变化体现了第四代影人自我意识的苏醒，他们从蒙昧的迷雾中走出来之后，痛感曾经有过的迷惘，坚持用自己的眼睛看这个在去除了过多的意识形态障壁之后，愈益清新朗润的世界。正如张卫指出的，“第四代导演的限制叙事力图重述被叙述过的历史”[15]。换句话说就是——重新叙述为他们个体所感知过、思考过的历史。

第四代电影普遍的感伤情调是自我意识觉醒的一种重要表征。这种感伤情调源于个体从集体中分离出来、自我意识觉醒的必然，仿佛是幼儿在初步具备自我意识而长大成人之时带着某种对母体的留恋，第四代导演的自我意识还具有显而易见的内向性、自恋性的特点。

这些特点在很大的程度上奠定了第四代导演诗化追求的倾向，如优美的、色彩流丽、温柔敦厚的影像语言，对已逝青春和美好理想的喟叹，记忆的诗化，美化过去的怀旧情结，温馨浪漫的抒情写意，心理时空的表现、内向型的心理独白，对大自然的心仪和移情……

第三节　第五代导演：焦虑的主体与自我的放大

就总体而言，如果说第四代导演的主导美学风格特征是纪实美学——且不论是否有误读，彻底抑或不彻底，那么大致也可以说，第五代导演的主导风格特征是表现性美学。

从主客体关系的角度看，表现性美学是主体对客体的侵凌和驾驭，是对客观表象的突破，而直接表现创作者的主观感觉、情绪、意念、体验，也可以说是自我意识的放大或表现放大的自我。一般而言，致力于表现性追求的电影追求创造主观的真实，即主要通过变形和夸张的处理，将现实物质世界转化为内心自我的折射；因而往往表现出象征性或符号化的人物，夸张的激情、离奇的情节、强烈的色彩、奇特的变形的语言（构图、音响、灯光、色彩、运动）等。

毫无疑问，第五代导演表现性美学的崛起与他们蓬勃豪迈、抱负极大、自视甚高的、扩张型的主体自我是相一致的。

表现之一就是画面构图、色彩等等的变形、象征和写意，在这一方面，《黑炮事件》和《黄土地》是最有代表性的。这一问题在本书中多次有所论及，这里不再赘述。

表现之二是影片所塑造的形象的内向性、主观性特征和象征性蕴含。

《黄土地》中自我形象的代表——由王学圻扮演的“八路军知识分子”，一开场时似乎怀抱某种“救世济民”的崇高理想而来，影片用镜头语言渲染了顾青出场时的高大豪迈：他从天边远处向观众走来，摄影机镜头仰拍，大音希声的黄土高原随着他的走来，静默无声地“斗转星移”（缓慢移动、叠化），衬托出一个“铁肩担道义”式的“救世主”的形象。但正是他，仿佛很快就陷入了不知对手何在的“无物之阵”。

不妨看一下分镜头剧本中对顾青出场的表现 [16] ：

落日时分的千沟万壑，庄严地沉默着。

（叠化）依旧是庄严而沉默的千沟万壑。

（叠化）空空的山梁，顾青渐渐走上来。

（叠化）由陡然跌落的土崖上摇至月亮。

（叠化）山梁上顾青远远走来的身影。

（叠化）深沟纵横的山坡横断面。

（叠化）顾青渐渐走下山梁的身影。

（叠化）落日时分的千沟万壑，庄严地沉默着。

《孩子王》中的自我——知青老杆，仿佛是一个孤独地与传统抗争的斗士——一个兼有哈姆莱特性格和堂吉诃德姿态的形象。这是一个内向型的人物，行为举止乖僻怪异，与这种怪异性格相应的环境——造型性极强的荒冢和怪树直刺云天的枝丫（有人认为像复活节岛上的仙人掌的造型——一个非常西方化的视觉意象），来去如仙、似真似幻的白衣牧童，也显得突兀奇绝、不可理喻。这一切，只能归结为导演无所顾忌、率意而为的匠心独运。

这也突出表现在《边走边唱》中，以至于一位外国评论家都对这一点看得很透，可谓一语中的。他说，“《边走边唱》华丽隐晦”，“对风格的依赖发展到了一个近于古怪的极端。据说陈凯歌受到了加西亚·马尔克斯小说的启发，编织了一个令人眼花缭乱的，以假充真的民间故事——讲述一个音乐大师和他的学生终生的追求，毫不吝惜地充分展现了美丽的风景，而故事的含义却晦涩不清。该片看上去就像一个不着边际的寓言，从一幅令人瞠目结舌的风景猛然跳到另一幅，将各种瀑布和戈壁的镜头组成一部翩翩的视觉芭蕾，观赏起来令人神醉，但归根结蒂像梦境一样私密，使人望而却步”[17]。的确，《边走边唱》展示了对自我的知其不可而为之的追寻的艰难之途，寄寓了寻求人生真谛，实施个体人格升华的过程，因而被有的论者称为“是陈凯歌的一部纯粹的‘自我表现’性的作品”，是“陈凯歌自我表现的极致”，甚至堪称“陈凯歌隐秘的精神自传”。[18]

诚如陈凯歌所自述的：“我所有的影片都有一个共同的主题，从大的方面说这主题就是人性。然后每部片子还有不同的附题，但都有联系，这联系的纽带是我自己的人生观。也可以这么说，我所拍的影片都是反映某一时期之内，我自己的生命状态。我拍每部片子时，我的生命本身都受到了考验，拍片过程也就是生命得以灌溉和培育的过程。”陈凯歌在许多影片中寄寓了自己强烈的主观意图，刻下了自己强烈的个人化风格化印痕。毫无疑问，陈凯歌是一个自我意识极为强烈的导演。

关于《霸王别姬》，他曾自述：“对于人来讲，不管时代怎么变，有些东西是不变的，比如迷恋。程蝶衣的痴迷，的确多多少少反映了我自己。我试图通过在现实生活中比较罕见的纯真的人，对我一贯坚持的艺术理想作出表达，对个体精神作出颂扬。”[19] 他甚至还说：“那个虞姬就是我！”[20]

《荆轲刺秦王》，按他的主观意图就是要与历史上的人云亦云的荆轲有意不同：“是完全反过来看，这倒不是去随意改变历史面目，只是想塑造一个我理解的、跟别人不一样的荆轲。”所以在其影片中，荆轲并非天生的英雄，而是被造成的，是无意之中身不由己地卷入历史事件的。陈凯歌还从这一改造中得出结论：“这样看来，在艺术领域里，可以对一个人物形象作不同角度的探索，我对这抱有希望，也强烈感觉到这才是文化要做的事。”从中我们不难发现陈凯歌创作中强烈的主观意识。

有论者把陈凯歌在其影片中自我意识（他称其为“精神自我”和“自我表现”）的发展过程概括为三个阶段[21]：其一，英雄气质及其迷失，主要以《黄土地》、《大阅兵》为代表；其二，文人气质及其矛盾，主

要以《孩子王》、《边走边唱》为代表；其三，痴人气质及其恍惚，以《霸王别姬》、《风月》为代表。

这一概括显然是颇有力度的。当然，因为时间的关系，他还没有论及价值取向更为混乱、充满断裂和莫名怪异的《荆轲刺秦王》，世俗理想与精英意识呈现出分裂态势、情节冲突张力不够的《与你在一起》等影片。

张艺谋曾被论者认为“在电影中自觉或不自觉地回避着‘自我’”，“文化反思的同时缺少了自我的反思。文化表现的时候缺乏了自我的认知”[22]。这话的确不无道理。因为，张艺谋从标志着第五代终结的《红高粱》开始，其创作准确地说很快就溢出了严格意义上的第五代群体，而成为引领电影时尚风潮的“弄潮儿”。张艺谋是我们如雷贯耳的第五代导演，而其实是最不像特定历史阶段的第五代导演的导演。

张军钊的《弧光》塑造了一个思想过剩，精神过于富裕的尼采式的超人、狂人的形象——主人公景唤是一个精神病患者。这一形象不难让我们联想到鲁迅笔下《狂人日记》中的狂人形象。她以一种狂人的姿态反抗世俗、背弃家人，也不屑工作、爱情，孑然一身，来去自由潇洒。这部影片同样思想过剩地汇集了诸如尼采的超人哲学、萨特式的自由选择思想、弗洛伊德主义的无意识和变态心理、超现实主义的表现方法等当时最为时尚新意的思潮。

在《黑炮事件》中，黄建新通过塑造一个缺乏主体意识的知识分子形象，表达了对如何建构独立思考人格、保持充足的自我意识等事关现代人格建构问题的独到思考。那种画面的变形、色彩的写意，充分表征了黄建新充沛的主体精神、强烈的自我意识和内省精神，是表现性美学原则的一次胜利。

《轮回》对市民形象的知识分子化改造更足以令人称奇。这部影片被称为最不像王朔小说原著的王朔电影，甚至可以说是一部在文本结构、思想观念诸方面上都充满裂痕与自我矛盾的影片。石岜的形象，身份虽是市民，但其敏感多疑的气质却更像一个知识分子。因而这实际上是一个文化转型期背着沉重的理想主义、道德主义包袱的知识分子。究其实，黄建新是通过对王朔小说的主观性的改造，表达自己所属的知识分子阶层在急剧变动的文化转型期的某种困惑。

第五代导演主体性的发扬和自我意识的放大也使得他们这一代人骨子里具有一种超验精神和形而上倾向，他们似乎很自然地把自己当作一个超越于世俗物质世界的精神之子，使自己与诸如永恒、绝对等终极关怀连在一起。因而新时期的第五代导演自然而然地迈向与大众、大

众文化拉开距离的精英主义。

陈凯歌甚至把这种俯视世俗的优雅姿态带进他口口声声（恐怕也不能怀疑其真诚）宣称走进世俗关怀的《与你在一起》。孙周甚至把现代人心理焦虑甚至人格分裂的主题一直带到了21世纪，这就是影像优美抒情，充满诗意也时而泛出“无可奈何花落去”式的自恋自矜的《周渔的火车》。周渔在两个不同类型的男性之间的徘徊，其实可以视为周渔在自我与本我之间的矛盾和冲突。这部影片关注人类的精神困境和出路，追问存在的意义，显得颇有些不食人间烟火。美则美矣，然而，“此曲只应天上有，人间能得几回闻”？

第四节　平民自我：自恋与解构的“双刃剑”

20世纪下半叶以来，市民或平民的地位在新中国社会结构中一直是很低的，“小市民”更是一个相当贬义的名词。无论是主流意识形态还是知识分子精英意识形态，都压抑和排挤市民意识形态。而在新时期/后新时期也即世纪之交的文化转型中，他们是大打翻身仗的一个社会阶层。而且他们似乎是最能适应这一文化转型时代的阶层。[23]

随着市场经济的进一步发展，一个不依附于体制的、越来越具有自己的经济独立性的市民阶层逐渐形成，他们必然要顽强地寻求自己的相应的文化地位和意识形态话语权。“市场经济创造了一个市民社会，这个阶级带着它的生命活力和最原始的拜金主义慢慢苏醒，尽管它尚未明确地形成自己的价值理论并进而提出政治和文化的要求，但已经在试图寻找文学的代言人。他们从实际的利益出发，要求着自己的私人性，对‘自由、平等、公正’等等曾经被知识分子赋予理想激情的字眼加以最粗鄙的解读，进而积极地反抗着传统文化和僵硬的国家体制的控制和干预。”[24]

市民阶层在文学艺术领域寻找自己的发言人的事实，比较集中地表现在80年代末通过王朔小说改编的一系列影片中，如《顽主》、《轮回》、《一半是海水一半是火焰》、《大喘气》。诚如一位论者所言：“商业性的痕迹已近无法抹去，并成为这种文化破坏的主要精神背景，它一方面造成王朔小说的某种庸俗或浅薄，但同时也无意间传达出一个新兴的市民阶级的文化态度，这是王朔小说更为深层的文化含义。”[25] 这些影片中出现了一批银幕上前所未有的都市青年形象。他们似乎是一批不无痞子气质和嬉皮士情调的都市青年——“顽主”一族，新时期的第一代脱离社会体制的个体经商者，大体由回乡知青、退伍军人、大学落榜者、城市待业青年等组成。他们活得轻松自在，

没有文化的“累”，嬉皮笑脸地嘲弄一切：他人、神圣、知识、文化、精神、真理、道德规范、社会责任……

如果说，第五代导演是带着矛盾和痛苦开始了严峻深沉的“审父”的心路历程的话，平民自我则是开始了肆无忌惮的叛父，甚至就像从石头里蹦出来的孙猴子[26]一样，是无父的一代。无父，也就是无所顾忌，没有什么传统附累和道德禁忌。他们非常坦率、大胆地描绘了市民社会崛起的事实，表达了市民社会的价值观、人生观。

这一批平民自我似乎天生敌视知识分子。王朔曾说过：“我的作品的主题用英达的一句话来概括比较准确。英达说，王朔要表现的就是卑贱者最聪明，高贵者最愚蠢。因为我没有念过什么大学，走上革命的浪漫道路，受够了知识分子的气，这口气难以下咽，像我这种粗人，头上始终压着一座知识分子的大山。他们那无孔不入的优越感，他们控制着全部社会价值系统，以他们的价值观为标准，使我们这些粗人挣扎起来非常困难。只有把他们打掉了，才有我们的翻身之日。”[27]这表现在他们与知识分子精英意识形态的对抗中。就像《顽主》中他们对那个所谓的青年导师的冷嘲热讽，对那种虚伪性所进行的锐利尖刻、不留情面的颠覆解构。

顽主们平民自我解构传统社会道德规范的杀手锏是一种戏谑的方法，不惜自我作践、自我贬低。他们往往自称俗人、流氓（王朔有一部小说名为《千万别把我当人》，他常说的名言是“我是流氓我怕谁！”“我们是一群俗人，只知饮食男女。”），不配神圣崇高。正如王蒙在《躲避崇高》中概括的那样，“亵渎神圣是他们常用的一招”[28]。他们还常常把他们要调侃的对象吹捧得天花乱坠（这是一种“夸大陈述”式的反讽，一种滑稽模仿），即而嬉笑怒骂，嘲笑神圣、严肃正经的规范伦理，并把一切严肃正经都解构成假正经。

其实，他们在骨子里有一种特有的自恋和自傲，在满口撒野的时候有一种得意洋洋的自我炫耀和优越感。其潜台词是，你们这些满口道德、使命、真理的精英知识分子还不如我，我虽“一点正经没有”，但我至少还是真诚的，你们还不配“一点正经都没有”呢！

《有话好好说》很好地表征了平民话语与知识分子话语相持相抗，最后胜出的过程。李保田扮演的知识分子强调理性，用絮絮叨叨讲道理的方式，不厌其烦地劝说姜文扮演的个体户市民，要深思熟虑、不要违背法律等等。但这种说教和启蒙却被宣告无效，并未能阻止姜文的复仇。姜文总说自己是卖书的而不是看书的，没文化，俗。但正是这俗，到了后来，甚至使得那种经典的知识分子教导启蒙市民的人物关系发生了逆转，反倒是姜文扮演的小市民来劝阻知识分子李保田不要

丧失理智地报仇，而且他最后用诱使李保田拿刀砍向他的激将法阻止了李保田的犯罪。不但可谓“最卑贱者最聪明”，甚至不无大义凛然的浩然正气。

此类平民电影还引出一个似乎有悖于电影视觉本性的问题——那就是，语言、对话在影片中占有很重要的地位，甚至可以说是具备了独立的文化消费价值。这是一种当代城市人特有的“言语肥胖症”。顽主们侃侃而谈的语言游戏为广大市民观众提供了体验冒险、颠覆社会规范，获得替代性假想满足，宣泄压抑和自我感觉良好的一个收费的“娱乐场”。这为此后进一步向大众文化转型的情景剧或类情景剧的崛起开了先河（从当年《编辑部的故事》到《我爱我家》、《候车室的故事》、《健康快车》等等）。

在一个价值重建和价值多元化的时代，“顽主”一族面临着前所未有的多元选择。就像《一半是海水一半是火焰》中的男主人公说道，如果你每天都知道明天自己会做什么，将是一种多么可怕的生活啊。所以他们常常不免陷于随波逐流、无所事事，没有急功近利的目标和远大的理想，回到了实实在在的当下世俗生活，回到现实与平面。

在中国当代文化重建的艰难历程中，平民一族的价值实践有其两面性，我们应该客观地、一分为二地批判对待。

从社会学的角度看，“顽主”一族的市民形象在银幕上的崛起，涉及到当下社会的“世俗化”问题。客观而言，无论在西方还是在东方，“世俗化”都是社会历史发展进程不可缺少的一个阶段。世俗化（secularization）与超越性相对，是一种关注现实生活的取向。西方社会文明进程中的世俗化趋向与中世纪贵族社会的瓦解相关。随着资本主义的发展，新兴的市民阶层也开始形成，他们产生了一种新的价值观，不再以出身而是以金钱作为衡量人的社会身份和成功的尺度。这当然应该理解成社会的进步。

就中国而言，从20世纪80年代中期开始的世俗化进程，也是对长期以来以出身即所谓的“成份”来衡量人的地位的官本位、政治本位文化的一种反动。所以顽主一族形象在银幕上出现的文化意义正在于——以一种嘲讽解构的姿态告别政治意识形态，告别那种对于神圣、教条的盲目崇拜和非理性的狂热，而回到实在、感性、世俗的日常生活状态，回到一种尊重个体生存的实用理性，并在此基础上形成一种尊重法律的契约意识，依靠自己的劳动（可能不是老老实实的体力劳动）发家致富的“工作伦理精神”。这些，是我们应该看到的其积极性的方面。

但另一方面，解构之后又该如何建构呢？这恰恰是“顽主一族”所表征的市民意识形态所面临的问题。正如论者所指出的，顽主一族的自我意识所秉有的某种“反文化”、“反智主义”特征也有其文化的负面性：“他在消解特定意义上的政治文化与意识形态的同时也消解了人文精神，他把假崇高与真崇高一起加以调侃与嘲讽，把洗澡水与孩子一起倒掉了。他的批判是没有建设性的批判。”[29]

客观而言，王朔的文化意义在20世纪八九十年代之交要远远大于90年代以后的世纪之交。因为毫无疑问，我们正逐渐步入一个在颠覆、解构之后的文化废墟和价值真空上重建文化价值的时代，仅有批判是不够的。

第五节　第六代导演：个体主体性的成长

新纪录片运动的主力吴文光在谈到他制作《流浪北京》的意图时曾说，流浪作为一种具有象征性意义的生活方式，在于“呈现了人的自我意识的觉醒”。这些流浪者“开始用自己的身体和脚走路，用自己的大脑思考。这是西方人本主义最简单、最初始的人的开始”。“这种在西方人看来理所当然的事情，在中国，需要点勇气。”[30] 当然，他们所致力于的人的觉醒与第四第五代导演的着力点有很大的不同。如果说第五代导演们是致力于民族的集体主体性的觉醒到自我意识的张扬的话，狭义的第六代导演则是致力于真正个体意义上的自我意识的觉醒和强化。第六代导演的人本主义与自我意识是属于一种“新人类”的。正如第六代导演张元在谈及自己的《北京杂种》时，认为这部影片表现的是一种“新人类”的“真正的文艺复兴式人格的复兴和个人怎样认识自己的复兴”[31] 。当然，在此之后，第六代导演又很快迎来了对自我的压抑和放逐。

雅克·拉康的结构主义精神分析学理论认为，婴儿早年与母亲之间的共存关系模糊了需求者与需求对象之间的结构性差异，这使得婴儿在一种幻想或想像中发现“外部世界”里能与自我相认同的客体，从而建立起一个虚幻的自我统一的“内世界”——“自我”。然而随着婴儿的不断成长，作为第三者的“父亲”无法袖手旁观，他必然要以“现实原则”把“自我”拉入与社会共存同谋的“象征性”秩序之中。于是，“父法”对“自我”的限制、压抑不可避免。

在新时期，如果说第五代导演曾经因为共同的现代性理想而与“父法”达致了和谐共处的话——他们在对民族文化的反思批判中，使个体自我消融于民族族群主体。就“第六代”导演而言，“父法”的至高无

上的加入，《活着》、《蓝风筝》等第五代电影的命运，结束了第五代导演短暂的个体与族群的共存期，将幻想的主体（自我）逐出了虚幻的婴儿镜像期。“自我”从婴儿的镜像幻觉中清醒过来，只能离弃“父法”的庇护和定位再度飘零、重新流浪。这是“自我”的必然命运。从某个角度说，正是以此为契机，第六代导演的“自我”方才完成了自己的“成年礼”并进而结束了自己的中心化过程。当“第五代”完成自己在“新时期”中的中心角色的表演后，目睹了“第五代”中“自我”沉浮之命运的“晚生代”——“第六代”导演，切合于不可逆转的时代转型和意识变迁，差不多是无可选择而又义无反顾地开始了“自我”的分裂、飘零、流浪、萎缩、移置的心路历程。

所以，在第五代导演那里，是主体性张扬，是象征模式的建构，是影片的内涵层（意义）大于叙述层（形式）。而在第六代导演这里，自我意识是个体化的，主体精神是萎缩甚至分裂的，影片的内涵层与叙述层则是基本相当的，甚至可能小于叙述层那常常呈现为一种拼贴式的叙事风格，如杂乱的堆砌、瞬间的影像、无定形的情绪、叙事性的场景、类似青春白日梦的残片和不可靠的、自我怀疑与颠覆的叙述，有关青春残酷和自恋、自怜自怨的故事。

总之，个体自我意识的觉醒形成了新生代导演给人们最初的也是最深刻的印象，也使新生代的早期作品在青春自恋的喃喃自语和对白中带有强烈的精英文化理想。就这一点而言，他们与第五代的精英理想还是有着若隐若现的承续相连关系的 [32] 。张元甚至不无激昂慷慨地说过，“我们这一代不应该是垮掉的一代，这一代应该在寻找中站立起来，真正完善自己” [33] 。而自我的边缘化和萎缩，则表征了时代的后现代文化转型的印痕。在一个时代里，他们无力拯救民众，顶多慰藉自己漂泊无依的心灵。

《冬春的日子》、《悬恋》、《邮差》、《苏州河》、《月蚀》等影片表征了新生代导演自我分裂的精神状态。

《冬春的日子》表现了一个追求艺术个性的青年艺术家在遭致艺术理想和爱情的双重失落之后而导致精神分裂的悲剧。

《月蚀》正如影片的宣传广告中所表白的，是关于“一个女人的两个故事，两个女人的一个故事”，也是关于自我人格分裂，其中一半自我寻找另一半自我的故事。

与此相应，新生代导演的前期带有明显的先锋性特征 [34] 。“先锋”在艺术领域一般用于形容一小批勇于形式实验、标新立异的“前卫”艺术家。在西方，现代主义与“先锋”派有着密不可分的联系。欧文·豪认

为，“先锋作为一个特殊阶层而产生，这是现代主义的一个充分必要条件”[35]。艾布拉姆斯也指出：“现代主义显著的特征之一，是它具有先锋的文学艺术特质。一小群自我意识强烈的艺术家和作家从事埃兹拉·庞德称为‘日日新’的创造活动：他们破坏文学艺术上现存的繁文缛节，创造不断更新的艺术形式和风格，描绘迄今为止无人问津和隐讳的主题。”[36] 欧文·豪也宣称：“现代派作家、艺术家形成了一股永恒的、没有组织的、不被承认的反对力量。他们组成了一个社会内部的或边缘上的特殊阶层，一个以激烈的自卫、极端的自我意识、预言的倾向和异化的表征为特点的先锋派。”[37]

新生代导演前期的先锋性表现在他们对第五代的反叛，题材选择上的边缘化，形式表现上的偏执极端和实验性等许多方面。然而，随着文化转型的加剧，也随着他们的日益长大成人，新生代导演的先锋色彩日益淡化。

张扬的《昨天》是一个富有寓言性的电影文本，它是对80年代和青春期的昨天的告别和反思。影片取材于一个发生在堪称“第六代演员”的贾宏森[38] 身上的真实的故事，并由贾宏森本人扮演。贾宏森从吸毒（常常成为先锋艺术家的标志性行为）、莫名其妙的自闭、偏执、歇斯底里到最后与父母重归于好，并成为正常人，典型地寓言了这一代人从先锋、叛逆、另类而终于“浪子回头”的心路历程。正如论者指出的：“这部影片再现了贾宏森生命中无法直面的一个段落，让人感觉到张扬对80年代的刻骨铭心的记忆。他只不过是通过贾宏森来讲‘昨天’和记忆的。”[39]

王小帅的《极度寒冷》也颇富隐喻意味。被论者称为“提供了一种罕见的对当代中国社会动荡现状以及‘这一代人’困境的见解”[40]。影片中，同样由贾宏森饰演的青年前卫艺术家齐雷一脸“酷”相地进行种种花样翻新的前卫艺术实验。这项试验均以死亡为主题：立秋日模拟土葬；冬至日模拟溺死；立春日是象征性的火葬；夏至日则是“冰葬”——用身体的体温与一块巨大的冰块抗衡并准备就此低温而死。影片再现了这些仪式性的场面，对某些场面则不乏滑稽反讽。但最后我们发现，他所实施的前卫艺术的一部分可能也包括了他对所有人开的一个玩笑——他并没有如作为“看客”的我们所期待的那样，在自杀性的行为艺术中死去，相反，他精心策划，抽身而出，冷静、客观地观察人们对他死亡的反应。这表明这位前卫艺术家对自己满脸庄重严肃地进行着的行为艺术已经开始有了清醒冷静的认识。

张元拍摄于1989年的体制外作品《妈妈》流露出对母爱和母体的渴念的潜意识。在影片开头的那个长镜头中，赤身裸体的弱智儿童蜷伏着，就像在母亲的子宫里一样。1998年的《过年回家》叙述了一个曾

经犯错的女孩，在被逐出家庭规范多年之后又重新回家，并得到继父宽恕的故事，仿佛是对张元从地下走到地上，从体制外的流浪回到体制内的社会大家庭的“回家”历程的一种绝妙隐喻。在上海首映时，张元的心情之激动、之诚恳，也不亚于“过年回家”的感觉。在观众见面会上，张元表示自己明白了作品应该有观众，应该为普通观众拍片的道理。当时的媒体竞相报道“新时代导演携新片《过年回家》来沪听取意见”等等。这一切，都使得这部第六代导演的“回家”之作充满了意识形态内涵。

【注释】

[1] 〔德〕黑格尔：《美学》（第二卷），第77页，商务印书馆，1979。

[2] 贾磊磊：《电影语言学导论》，第83页，中国电影出版社，1996。

[3] 〔美〕苏珊·朗格：《情感与形式》，第480页，中国社会科学出版社，1986。

[4] 〔法〕雷纳·克莱尔：《电影随想录》，第89页，中国电影出版社，1981。

[5] 黄蜀芹：《追问自我》（访谈），《黄蜀芹研究文集》，第101页，中国电影出版社，2002。

[6] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第177页，陕西师范大学出版社，1986。

[7] 〔英〕凯瑟琳·贝尔西：《批评的实践》，第88页，中国社会科学出版社，1993。

[8] 〔美〕欧文·豪：《现代主义的概念》，见于《现代主义文学研究》，中国社会科学出版社，1989。

[9] 见于罗雪莹：《背负着民族的十字架——陈凯歌访谈录》，《敞开你的心扉——影坛名人访谈录》，第114页，知识出版社，1993。

[10] 张颐武：《第四代与现代性》，见王人殷主编《与共和国一起成长》，第81页，中国电影出版社，2003。

[11] 王蒙的长篇小说《青春万岁》，写于20世纪50年代初，但由于政治运动的影响，直到1979年才由人民文学出版社出版。

[12] 《真挚的生活·真诚的反映——我拍影片〈青春万岁〉》，《黄蜀芹研究文集》，中国电影出版社，2002。

[13] 《〈我们的田野〉导演阐述》，《谢飞研究文集》，第65页，中国电影出版社，2002。

[14] 滕文骥曾自述："《苏醒》当时拍得比较朦胧，谈论的哲理有些生硬，而实际上那个时候人人都是处在朦胧之中谈论生命的道理的。"（滕文骥、荣韦菁、李奕明《第十一部》，《电影艺术》1990年第3期）

[15] 张卫：《新时期大众观影心理变迁》，《改革开放二十年的中国电影——第七届中国金鸡百花电影节学术研讨会论文集》，第395页，中国电影出版社，1999。

[16] 《黄土地》（电影完成台本），《探索电影集》，第93页，中国电影出版社，1987。

[17] 戈弗雷·切希尔：《漫长的归途——记陈凯歌》，《世界电影动态》1992年第10期。

[18] 陈墨：《张艺谋电影论》，第249页，中国电影出版社，1995。

[19] 《银幕上的寻梦人——陈凯歌访谈录》，《向你敞开心扉》，第294页，知识出版社，1993。

[20] 转引自戈弗雷·切希尔：《漫长的归途——记陈凯歌》，《世界电影动态》1992年第10期。

[21] 参见陈墨：《陈凯歌电影论》，第404—421页，文化艺术出版社，1998。

[22] 陈墨：《张艺谋电影论》，第279页，中国电影出版社，1995。

[23] 王朔曾抱着一种显而易见的优越感调侃文化转型年代的知识分子阶层：“我觉得咱中国的知识分子可能是现在最找不着自己位置的一群人。商品大潮兴起后危机感最强的就是他们，比任何社会阶层都失落。现在在大众文化、通俗小说、流行歌曲的冲击下，文化上的优越

感也荡然无存了。真有点一无所有的感觉。如果不及时调整心态，恐怕将来难有一席之地。”（《王朔自白》，《文艺争鸣》1999年第1期）

[24] 蔡翔：《日常生活的诗性消解》，第176页，学林出版社，1994。

[25] 同上书，第115页。

[26] 在这里笔者把市民阶层比作孙猴子，是取其无父无权威，靠自己的本领打天下的共同内涵。但耐人寻味的是，王蒙在《躲避崇高》中也把王朔们比喻成“猴子”：“在雄狮们因无力扭转乾坤而尴尬、为回忆而骄傲的时候，猴子活活泼泼地满山打滚，满地开花。”（见于《读书》1993年第1期）

[27] 王朔：《王朔自白》，《文艺争鸣》1993年第1期。

[28] 王蒙：《躲避崇高》，《读书》1993年第1期。

[29] 陶东风：《现代与后现代之间》，第75页，山东友谊出版社，2002。

[30] 转引自戴锦华：《隐形书写》，第156页，江苏人民出版社，1999年。

[31] 郑向虹：《张元访谈录》，《电影故事》1994年第5期。

[32] 新生代导演的精英理想和自我意识有别于“王朔电影”中“顽主”们的市民精神和平民意识。也正因此，在与社会的关系上，“顽主”们要比他们游刃有余、快乐自足得多。

[33] 宁岱：《〈北京杂种〉剧情简介》，《电影故事》1993年第5期。

[34] 如果放眼新时期/后新时期文化转型的种种艺术表征，并且把各个具体艺术门类视为一个整体的艺术谱系的话，在其他艺术门类中，与第六代导演相当的有小说中的“先锋派”或“实验小说”、诗歌中的“第三代诗人”或后朦胧诗诗人、戏剧中的实验戏剧、美术中的多种先锋美术派别等。

[35] 欧文·豪在《现代主义的观念》中谈及“关于现代主义形式与文学性质的个人问题”时，把“先锋派作为一个特殊阶层而产生”作为第一点也即第一小标题来论述。

[36] 〔美〕M.H.艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，“现代主义”词条，北京大学出版社，1990。

[37] 〔美〕欧文·豪：《现代主义的概念》，见于《现代主义文学研究》，中国社会出版社，1989。

[38] 贾宏森出演过《周末情人》、《极度寒冷》及至后来的《苏州河》等经典性的新生代影片，他的表演风格乃至成名都与新生代导演具有毋庸置疑的同体共生性。

[39] 程青松、黄鸥：《我的摄影机不撒谎》，第395页，中国友谊出版公司，2002。

[40] 程青松、黄鸥：《我的摄影机不撒谎》，第329页。

第六章　纪实的“补课”

在新时期/后新时期社会文化转型的大背景下，在世纪之交影视艺术潮流的生成流变之中，我们不难发现一股虽时强时弱、若隐若现，但始终存在的“影视纪实潮流”的涌动。这一潮流既是对生活的记录与还原，也无疑是对中国影视艺术纪实传统缺失的一种必要的“补课”和不无悲壮的“救赎”。而从文化的层面看，甚至不妨说，这一潮流还是对新时期之初面临的拨乱反正、解放思想、批判僵化程式的文化建设使命的呼应。

杰姆逊曾引述过法国学者德鲁兹“符码化”的理论来说明社会在特定发展阶段文化主体的变迁历程。德鲁兹认为，对应于摩尔根在《古代社会》中划分的三个社会发展阶段即“蒙昧时代—野蛮时代—文明时代”，从后结构主义及语言学的角度相应地也有这么三个阶段：符码化—超符码化—解符码化（再符码化）。他解释说，蒙昧时代是对世界进行初步的符码化；野蛮时期的“超符码化”则“意味着蒙昧时代的随意性符码现在严格地整理分类了，将成为一个统一的系统，也许集中在一本书中，成为经文；而解符码化则是使原来极度规范、神秘、神圣的教条“非神圣化” [1] 。

如果借用这一理论来对照中国新时期/后新时期的文化状况，大而言之，不妨说“文革”时期正是一个“超符码化”的时期——千锤百炼的“样板戏”不正是一种极为典型的超符码化的产物，一系列经文一样神圣不可侵犯的教条规范吗？那么，新时期则是对这种“超符码化”的一次解构、颠覆、“解符码化”。在当时，新时期电影所面临的历史性任务就是破解迷信、价值重估（政治思想领域是以“实践是检验真理的惟一标准”来重新评价“文革”和毛泽东思想）。

就此而言，第四代导演求助于巴赞纪实美学正是出于这种“解符码化”的需要。然而令人感到有些遗憾的是，第四代导演并未完成“解符码化”的历史任务。到了第五代导演，更是走向僵硬的象征模式和寓言结构，走向一种新的“符码化”（“再符码化”）。

也许，这一“解符码化”的任务是由一部分第六代导演和电视媒体来完成的。他们通过相当自觉的纪实策略选择和卓有成效的影像实践，共同实施了对意识形态神话的解构，进一步走向世俗、走向纪实和平民。

第一节　第四代导演：纪实美学的初潮

一、新时期纪实美学的觉醒

在一定程度上不妨说，第四代导演是以一批令人耳目一新的重要作品（如《小花》、《巴山夜雨》、《生活的颤音》、《苦恼人的笑》、《邻居》、《沙鸥》、《小街》等）拉开了电影艺术新时期的序幕的。这是一个百废待兴的历史阶段。拨乱反正的迫切历史文化使命，使每一位文化人都自觉地肩负起文化振兴的重任，电影界的理论工作者和艺术创作者也以极大的热情投入到新时期宏伟的文化大合唱之中。

在当时，文艺创作中洋溢着对现实主义的热切呼唤，其实质就是要摆脱“文革”中泛滥成灾的“瞒和骗”、“假大空”的文艺以及长期倡导的革命浪漫主义所导致的伪浪漫主义，勇于直面真实的社会生活，把现实主义和人道主义结合起来，进一步在思想、文化、文艺领域，全面恢复尊重人的尊严和价值。

1979年白景晟的《丢掉戏剧的拐杖》[2]一文发表，李陀、张暖忻也在同年发表了称得上是第四代电影美学宣言的《谈电影语言的现代化》[3]一文。这两篇理论文章，开启了电影界对中国电影现状的批判与反思。这两篇文章的发表，一方面表明，中国电影的理论和实践开始受到世界电影的影响；另一方面也表明，在总体的社会文化反思潮流中，理论界也开始对电影的观念进行一些根本性的清理，并且在随后的一系列的争鸣文章中把这一问题推向深入。这里面包括对电影语言的现代化、电影与戏剧的关系、电影的文学性等问题的探讨。

在《谈电影语言的现代化》一文中，李陀、张暖忻对问题的探讨是多方面的，包括巴赞的长镜头理论、电影的造型和电影的心理表现等问题。

作者受到白景晟《丢掉戏剧的拐杖》一文的启发，在文中写道：“在我们的一些电影工作者中，一想到电影，一谈到电影，就离不开戏、戏剧矛盾、戏剧冲突、戏剧情节这些东西。似乎一旦没有了戏剧这根拐杖，电影就寸步难行——广大观众对我们影片的批评，最常见的就是‘假’。这除了反映内容的虚假之外，在表现形式上那种强烈的戏剧化色彩，不也是造成影片虚假的一个重要原因吗？”李陀和张暖忻把

反戏剧化上升到电影艺术本体的高度，认为世界电影艺术在现在发展的一个趋势，是电影语言的叙述方式（或者说结构方式）越来越摆脱戏剧化的影响，而从各种途径更加走向电影化。因此在新时期的这次电影讨论中，“反戏剧化”和“纪实美学”（长镜头）得到了更多的认同。

从艺术表现的角度讲，新时期电影面对的主要问题是，过于戏剧化是矫饰和虚假。“文革”时到达极致的“高大全”和“假大空”的电影表现模式，那种假定性、虚拟性、抽象性和程式化到了极点的典型——八个样板戏，就是这一发展的合乎逻辑的必然结果。与长镜头相比，蒙太奇本身就是一种充满戏剧性的电影语言。于是，纪实风格和作为蒙太奇手法之反动的长镜头手法，成为当时第四代电影人反虚假和戏剧化甚至反蒙太奇的一个有力的武器。

以此为开端，在80年代初期形成了一个译介阐扬巴赞纪实美学的热潮。巴赞、克拉考尔的纪实美学的核心是“再现物质现实”，强调电影的本性是“物质现实的复原”，是“照相的一次延伸”，包括不间断地记录、展示生活原貌的“长镜头”，非职业演员、自然光、同期声、实景拍摄等。这表明，正是因为纪实美学与当时的人心所向和社会文化需求达成了某种契合，它开始适时地发生积极的影响。

事实上，第四代导演在创作中也不断申明自己的观点，表达出清醒自觉的纪实追求的意识。如郑洞天在论及自己的创作追求时曾说过：“准确地说，是在探索一种中国式的纪实美学。它是以银幕对人生的逼真再现，表达了我们和人民心心相通，以及人们生活的更美好的坚定信念。”[4] 他说他的《邻居》是“宁可让人家说我们片子不高不美，也要实实在在地再现现实生活”[5] 。

与理论上的反思相应，第四代导演在此期间推出了一批在电影语言上颇具探索性的影片。如《沙鸥》（张暖忻）、《苦恼人的笑》（杨延晋）、《生活的颤音》（滕文骥）、《巴山夜雨》（吴贻弓）、《小花》（黄健中）、《乡情》（胡炳榴）、《逆光》（丁荫楠）、《都市里的村庄》（滕文骥）等，从而使中国电影理论中反虚假、反程式化的主张得到了具体的落实。纪实美学是第四代导演擎起的一面旗帜。这些影片的出现，给新时期的电影界、文艺界吹来一阵久违了的新风。

《邻居》、《鸳鸯楼》对纪实美学的追求和关注当下、直面现实人生的现实主义精神，《本命年》对现实生活的深切关注，它们所体现出来的人道关怀，都是对纪实美学的极大张扬。

二、巴赞“纪实美学”：接受与变异

任何一种文化的传播与接受必然要与接受者的文化语境相关联。第四代导演选择巴赞作为矫正的武器与当时新时期的社会文化语境是有着极为密切的关系的，因此也不免有极大的误读的成分在里面。也许正因如此，导致了第四代导演的纪实性探索非常不彻底。一方面，我们看到与前一段时间在理论和创作上有明显不同的新气象，有了理论的开拓和创作上的丰收。另一方面，我们也看到，这种对巴赞、克拉考尔纪实美学的接受又是非常中国化的，与当时的社会文化语境，与中国导演的自身的特点密不可分。因而第四代导演对巴赞纪实美学的接受是有变异的，是中国本土化了的，也是不彻底的“未完成式”的。

正如戴锦华指出的：“第四代的始作俑者所倡导的与其说是巴赞的‘完整电影的神话’、‘现实渐进线’，毋宁说是巴赞的反题与技巧论、形式及长镜头与场面调度说；与其说是在倡导将银幕视为一扇巨大而透明的窗口，不如说他们更关注的是将银幕变为一个精美的画框。在巴赞纪实美学的话语下，掩藏着对风格、造型意识、意象美的追求与渴望。对于第四代导演来说，强烈的风格——个人风格、造型风格的追求，决定了他们的银幕观念不是对现实的无遮挡式的显现，而是对现实重构式的阻断；决定了他们所关注的不是物质世界的复原而是精神现实的延续，是灵魂与自我的拯救。”[6] 的确，第四代导演的纪实美学追求与巴赞、克拉考尔的纪实美学还是有着明显的差异和偏离的。从某种角度讲，不少第四代导演都是一定程度上的唯美主义者。正是对美的追求，使他们走向象征和诗化，再加上几乎是先天秉有的忧国忧民的集体无意识，中国人特有的诗性精神与理想，使得他们很快就离开那种巴赞式的“对现实的无遮拦”式的纪实，又重新回到了象征、寄托、表现与抒情。从新时期之初的《小花》、《城南旧事》、《青春祭》到近期的《刘天华》、《益西卓玛》、《我的1919》、《台湾往事》等，都可以看出他们这一代导演对唯美的、诗意的美学趣味的情有独钟。

黄健中的《小花》对战争前所未有的优美的影像表现，甚至在表现严酷的战争场面时在镜头前加红滤色镜，从而使战争“虚化”或“写意化”，并退居后台。吴贻弓的《城南旧事》力图传达出一种“淡淡的哀愁、沉沉的相思”韵味，追求那种如“缓缓的小溪”一样的怨而不怒、哀而不伤的情绪氛围。张暖忻的《青春祭》以诗化的风格、散文化的结构表达了对青春失落的淡淡叹惋，影片行云流水般地洋溢着动人的诗情画意，清新的抒情与深沉的哲理思索在影像中融为一体。“我从来就没有客观地去讲故事，永远是带着主观色彩去讲，去表现我的感

受，并用艺术的手段去再现这种感受”。

因此，以第四代为肇始的新时期应是纪实潮流的第一个浪潮，由于特定的时代氛围和第四代导演自身的原因，这一潮流很快就消歇终止了。鉴于此，应该说，中国电影的纪实的“补课”的任务依然没有完成。就中国电影新时期以来的发展看，“纪实”是一个远未完成的话题。

第二节　第五代导演：纪实潮流的中止与转向

一、第五代电影：影像美学与文化寓言

新时期是以文化反思和文化启蒙为时代主旋律的，知识分子启蒙文化在此一阶段得到积极的高扬。知识分子的文化选择和道义担当，是他们的自觉意识和自觉追求，也是他们的一种历史宿命。就此而言，无论第四代还是第五代导演，都是主体意识觉醒、主体性极强的一代，他们总是要抒情、表意，总要把主体情感投射到物象，从而建构起一种象征化或寓言化的电影表意模式。这样，新时期开始的具有反叛意义的对纪实美学（场面调度、长镜头等）的追求随着第五代导演的崛起而发生了转移。毕竟，与第四代导演相比，第五代导演是民族忧患意识和社会使命感有过之而无不及的一个导演群体。他们有太多的文化忧思，也有着太强的精英意识和参与意识。正如有论者指出的：“如果说第四代讲述的是特定‘大时代中的小故事’，那么第五代塑造的是悠悠老中国的影像寓言。”[7] 第五代导演正是通过影像寓言把庞大的历史主体置入动态鲜活的影像造型之中，从《一个和八个》（张军钊）、《黄土地》（陈凯歌），到《盗马贼》（田壮壮）、《黑炮事件》（黄建新）、《孩子王》（陈凯歌）、《红高粱》（张艺谋），寓言化的、象征化（造型、定格、反复出现、音乐的强化、色彩的渲染和写意）的追求成为他们重要的文化标识。

《黄土地》无疑是一部具有明显的寓言化、象征化追求的第五代经典作品。它也是一部探讨民族历史和民族精神变迁的寓言化作品。它虽然有一个表层的故事框架，讲述翠巧的婚姻和她不幸的命运，由于顾青的到来和启发开导，她终于开始试图抗拒世代相传的命运，想跨越黄河，寻求新的光明，但最后她还是被滔滔的黄河，生育养育她的黄河所吞噬。在这一影片的表层叙事之下，《黄土地》还有一个更深层次的意味，就是通过表层故事的呈现，纵观和反思民族的文化和历

史，追寻千百年来民族精神的足迹。摄影机对这块厚重的黄土地的描写，对这块土地上世代相传的沉重的农民的描写，带有整个中华民族历史寓言的性质。这片土地上的保守、愚昧、落后与她的希望、新生、顽强并存。《黄土地》描写的农民，不能仅仅看做是那个时代的农民，它应该是中华民族贫穷、滞后但又不断寻求新的希望的群体寓言和象征。

《黄土地》是对抗战初期陕北生活的描绘，同时，又因为运用了象征的手法，实现了超越现实的历史追溯，从而使具象的电影画面改变它原来的属性，呈现为更为丰富多义的意义空间。影片的影像表意大于情节表意，是由于它的情节构架已被平面化和单纯化到相当的程度，为了服从于全局性的象征性结构的需要，情节功能改变了原有的某些属性。因此，全片侧重于发挥影像表意的功能，用镜头语言和画面内部物象本身的揭示，来传达思想和艺术信息。在电影艺术表现手法上的开拓性探索，给当时的观众带来了强烈的视觉冲击力。大色块的厚重的黄土，奔放的腰鼓，虔诚的求雨等仪式化的场景，最大限度地发挥了电影造型手段的表现功能；在构图、色彩、光线、摄影机运动以及声画结合等方面，不拘泥于生活真实，把写实与写意融合起来，不仅创造了稳定的造型形象，也营造了内向的感情基调和近乎凝滞的时间流程，给观众以强烈的艺术感染力，比如担水、耕地、放羊、纺线、腰鼓、求雨、黄河、土地等意象的设置与表达。

因此，强烈的历史表达意识、澎湃的主体张扬策略，逐渐淹没了第四代开始的并被误读了的冷静、细致、客观的纪实。曾经具有革命和反叛意味的长镜头、场面调度等纪实美学，在第五代的集体登场中被延宕。

1987年是一个重要的年份。《孩子王》与《红高粱》同时出品于这一年，但却有着不同的象征意味。如果说艰涩沉重的《孩子王》无奈地预示了一个时代的终结的话，轻松娱乐、传奇野性的《红高粱》则是另一个时代的开始。在相当的程度上，《红高粱》引领了一个杂语喧哗的影视娱乐大潮。

当然，90年代以来，中国社会文化语境的变化对第五代的影响是巨大的。这一群体的分化与裂变已经在本书的第一章中有过较为详尽的论述。毕竟，由于计划经济体制向市场经济体制的过渡，原来以启蒙精神为核心的精英文化话语从“中心”走向“边缘”，随之而兴起的是以消费和娱乐为核心的大众文化话语，启蒙、精英等宏大叙事被娱乐和消费所取代，因此，新的社会文化现实不断地改变着他们的创作面貌和风格，也改变着我们对他们的认识和评价。

二、张艺谋与宁瀛：纪实的转向

从20世纪80年代中后期开始，第五代导演作为一个群体开始逐渐走向分化。在这一群体的各种分化中，张艺谋和宁瀛的纪实转向颇引人注目。

张艺谋在八九十年代国际电影界的频频获奖，曾被一些后殖民主义的批评者讥评为第三世界向第一世界文化霸权臣服和献媚的“文化英雄”。但客观地说，张艺谋电影语言的造型性和电影叙事的寓言化，不仅对中国电影界是一种全新的革命和震动，对国际电影界来说也使之看到了一种新崛起的力量。张艺谋是一个风格多变的导演，他的作品每每有出新出奇之处，他的寓言化的、新民俗化的影像叙事风格在明晰的叙事中，使他的作品在不减少文化含量的同时又不乏观赏性。《秋菊打官司》对纪实手法的运用，一些非职业演员的使用，自然光源，同期声，甚至偷拍，在新时期以来的电影中也是非常惹人注目的，这令人想起意大利的新现实主义；在《一个都不能少》中，我们甚至可以看到伊朗导演阿巴斯等“伊朗新电影”的影响。

根据《万家诉讼》改编的《秋菊打官司》本身就是一个传奇的故事：一个农村妇女为了一个“说法”一次又一次上告，直到最后不再想要“说法”的时候却得到了一个正式的“说法”。按张艺谋自己的说法，“秋菊作为一个山里女人，没有多少文化，却非常执著地寻找自己的价值和尊严，要那点自我意识，这很难得。像秋菊这种女人，在很多人看起来可以不再做下去的事情，她却锲而不舍地往下做，那么倔强地要求有个说法，这实际上就是她那种自尊、自重、自强精神的表现”。《秋菊打官司》在技巧上全面出新，使用了50%以上的偷拍及绝大部分非职业演员，以一种接近于纪录片的方式完成了影片的创作。它的质朴、执拗、幽默与原生态的风格，把一个农村妇女“一根筋”的性格刻画得栩栩如生。

1999年的《一个都不能少》，全部由非职业演员出演。影片提供给我们的线索——一个临时代课的少年老师为了60块钱而一路寻找失学儿童（同时也是对人性中善的一面的寻找），在寻找中的那份执著、那份责任与韧劲，着实让观众感动，最后通过媒体与社会的力量把这个少年教师所面临的迫切问题给解决了。影片提供的具有极强质感的故事以及非职业演员未经雕琢的生活化表演，把中国的纪实美学向前推进了一大步。

事实上，在这里我们看到了张艺谋把戏剧性与纪实性的巧妙结合。与

许多伊朗新电影一样，无论是《秋菊打官司》还是《一个都不能少》，其实都不乏那种巧妙隐藏着（通过日常生活化的纪实性外观）的戏剧性。这种选择虽说与第四代张扬的纪实美学不同，与巴赞等的纪实美学的深切人道关怀不同，但确实把戏剧性、观赏性与纪实风格结合了起来。也许戏剧性的跌宕起伏对观众心理的紧紧攫取，使人们甚至忘却了这种朴素的原生态的纪实，但可以说在娱乐化、商品化的时代，为纪实美学的发展和寻求更多的观众提供了新的可能的路径。这一点，也许会在纪实美学的以后发展进程中逐步显示出示范性的意义。

与张艺谋包裹在极强的戏剧性（均有一个较强的故事内核）中的纪实追求不同，宁瀛在第五代中走的是另一种路子。也许由于导演曾经接受过意大利电影教育（“新现实主义”电影的老家）的背景，她在90年代开始拍片的时候，就直接从纪实入手，表现的是一种日常生活化的客观生活状态的再现。她拍摄了《找乐》、《民警故事》等影片。宁瀛的电影，在关注当下的中国现实中有一种特别的力度。正如她自己所说，“使用纪录风格来表现真实，用电影写我们身边正在发生的历史，这是我开始拍电影的想法”[8]。

毕竟，与80年代初期中国文化界、电影界对西方各种理论资源的引进、借鉴的总体文化氛围相比，90年代之后的中国文化现实中，长镜头、纪实美学的接受与试验，不像先前那样需要鼓起巨大的勇气。与80年代初的那些追求纪实的影片相比，电影文化环境的变化，也就使这种纪实——对巴赞、克拉考尔的电影美学的运用与追求更靠近纪实美学本体的意义。

在人物设置中，80年代的《邻居》、《都市里的村庄》、《见习律师》等电影的主人公都代表着那样一个时代的价值取向和社会总体要求，具有一种特别的感召作用。而90年代，宁瀛所笃信的纪实美学及所面临的社会文化现实已与前辈导演们不同。《找乐》中老韩头社会身份的迅速边缘化，带给他的是新生活的辛酸、苦恼和快乐，以及其他各色普通人的生活；这使电影中的主角放弃了引领群氓的高蹈，而回归到普通日常生活中一员的常态；用散点式的方法真切细致地展现生活的流程，把生活本真的状态呈现了出来。

很明显，宁瀛的创作，事实上从一开始就已经迥异于第五代的追求，也溢出了第五代最初的总体文化环境。作为“后五代”的一个成员，她无疑是第五代的一个变数。而在一定程度上，她的创作追求又在第六代的创作中得到应和。或许，宁瀛正是一个处身于第五代与第六代之间的“历史的中间物”？

张艺谋、宁瀛的纪实追求，其实不可同日而语。张艺谋在纪实性的外观之下隐藏着见风使舵的狡黠、八面玲珑的机智和商业化的诉求，而宁瀛还顽强地保留了那种人道主义和知识分子的精英意识。所以同为纪实转向，还是反映了第五代导演作为知识分子群体在新的文化语境之下的不同应对和分化。

在这里我们再一次看到，电影美学、电影语言的变革、推进，与整体社会文化演进的内在关联。这也为我们透过电影这一文化形态进行社会文化分析，提供了生动的样本。

第三节　第六代导演：纪实的“补课”与“救赎”

一、纪实的补课与“救赎”

如前所述，中国电影进行的纪实性的补课在第四代导演那里还远未完成，而在第五代导演对象征化和寓言性的追求中，纪实美学更是过早地延宕或终止。客观地说，直到某些第六代导演和电视纪录片导演的积极参与，中国电影才真正回到了“对现实的无遮挡的显现”式的纪实性。这是文化转型的后新时期又一次引人注目的纪实潮涌。

第六代导演以一种纪实性的风格呈现出个体生存状态，他们经常使用的一些手法如同期录音、跟镜头、实景拍摄、长镜头、双人镜头、中远景镜头等强化了影片的纪实风格。更为重要的，是第六代导演不想寄托什么宏大主题的凡俗心态和平民精神，决定了他们的纪实性风格：破碎的片断化的叙事，日常生活的直接呈现——如《周末情人》、《头发乱了》、《冬春的日子》、《小武》等，都是叙述琐碎庸常的日常生活和个体人生的当下生活体验，别有一种还原本真生活状态的真实。

第六代导演的进入影坛，是对第五代导演举行告别礼，并且是以对他们的反叛和突围的姿态而完成自己的成年礼的。诚如韩小磊所言，与第五代相比，他们更关注现实和都市。“第五代遥望历史和土地，第六代面向现实和都市；第五代编织着关于一个民族的寓言故事，第六代记述着当下生活的经历和感觉；第五代创造了一个东方的文化奇观，第六代展现着无数个体生命的状态；第六代电影的个人化形态颠覆了第五代电影的整体模式；这一个人电影的创作群体发动并实施了对第五代电影的文化突围。”[9]

事实上，这种突围，就是表现为：对历史寓言化书写的疏离，对宏大历史叙事的摈弃，回到个体化的叙事。这样无论是关注个体还是注重商业利润，乃至应用纪实手段进行个体生命状态的表达，都表征了一种不同于第五代的影像策略。

也许，我们不仅应该注意到第六代与第五代精神状态的不同，更应该关注第六代主体登上中国电影文化高地时，与第五代初登影坛的文化场景的不同。正如上文所言，进入后新时期，市场经济逐步推广，大众文化逐步繁盛，主流文化和精英文化也在不同程度地向大众文化靠拢，并且呈现出一定程度的融合趋势。这些情状必然要对第六代的生存境遇、文化观念、美学追求和影像表达产生一定的影响。而且，由于中国历史、地域和现实发展的不平衡，前现代、现代和后现代的生产方式和文化范型都共时性地存在，社会的激变、观念的碰撞、生存的困窘，这些纷繁的现实也自然丰富了第六代的影像内容。而后现代与大众文化的多元价值观，又使宏大叙事逐步退场，并使得个体化叙事、关注个体生存状态的纪实美学获得了新的生长空间。

因此，我们可以说，第六代作为后新时期纪实的重镇，既有历史的承续，更有一种真切的现实关怀。相比而言，他们比第五代拥有更大的文化选择空间，在文化担当方面也呈现为更为多元复杂的价值取向。

从某种角度看，“第六代”导演群体可分为五类 [10] ：表达生存的孤独、焦虑，现代主义式的一群；具有后现代风格外观的一群；走商业路线的一群；趋于客观化纪实性的一群；“新纪录片运动”的一群。如果按照上文对后新时期文化状况的划分及其不断融合的趋势来看第六代的话，那么，“走商业路线的一群”和“具有后现代风格外观的一群”则体现了大众文化与主导文化的融合，而“现代主义式的一群”、“客观化纪实性的一群”和“‘新纪录片运动’的一群”则更多地体现了精英化趋势。

可以看出，在第六代导演群体中，至少有两批导演都与纪实美学有着天然的联系。

其一是在他们趋于客观化纪实性追求的影片中，往往以一种纪实性的风格呈现出个体生存状态，如同期录音、跟镜头、实景拍摄、长镜头等手法，强化了影片的纪实风格。如《周末情人》、《头发乱了》、《冬春的日子》、《小武》、《站台》、《安阳婴儿》、《卡拉是条狗》、《惊蛰》等，“他们不再试图为一代人代言。其实谁也没有权利代表大多数人，你只有权利代表你自己” [11] 。

其二则是“新纪录片运动”的一群，他们以“非虚构的记录”为中国电

影“纪录性”的先天不足进行着更为扎实的“补课”。正如贾樟柯所说的：“我想用电影去关心普通人，首先要尊重世俗生活。在缓慢的时光流程中，感觉每个平淡的生命的喜悦和沉重。”[12] 路学长也说过：“我很讨厌煽情的电影，可能和我的性格有关系，我希望能够从容地表达，把自己作为一个视角，退到摄影机的后边，寻求电影中一种冷静的感觉。”[13] 也正如王超自叙他的《安阳婴儿》时所说，“我希望这是一份独特的中国底层社会人民生活的影像文献，构思和拍摄这部影片我都希望我对他们现实生存状态之上的精神压力的触摸”。[14]

事实上，鉴于中国文艺强大的戏剧性、文学性传统（以及写意性、表现性传统，象征化的抒情和思维模式）的存在，鉴于我国社会发展的社会主义初级阶段，中国的影视艺术似乎永远都需要补纪实的课。这一补课在“第四代”、“第五代”电影导演那里都远远未能完成，部分第六代导演也还在继续“补课”。

至于第六代生存格局的形成，对第五代的突破及其表现出来的特点，这只有放在新时期/后新时期特别是90年代以来的中国文化现实变迁的大环境中，才能获得恰当的解释。

从第六代导演的群落分布和对第五代的告别与突围而表现出的特点来看，第六代导演在表现当下个体现实的生存状态方面比之于第四代、第五代导演显然走得更远。正如倪震在比较路学长在《卡拉是条狗》中的写实与第四代写实的差异时指出，“路学长的写真实与第四代有本质的区别。第四代抒情纪实主义昭示着脉脉温情和光明的结局，而路学长的人与狗的世界，充满着冷峻的荒凉和绝望”[15] 。这种纪录品格和美学，不但在第六代导演的故事片创作中赢得真实的份量和人道的力量，而且在以真实为生命的纪录片中，表现得更为普遍。

二、个案分析：张元与贾樟柯

张元和贾樟柯是第六代导演中在故事片和纪录片两方面都有不菲成绩的重要导演，我们在此对之进行粗略的个案分析。

张元作为第六代导演的领头者和中坚，他的故事片和纪录片都同样令人瞩目。从《广场》到《儿子》，从《妈妈》到《过年回家》、《东宫西宫》，从《钉子户》到《疯狂英语》、《金星小姐》，他的题材选择、纪实手法的应用，都堪称第六代的翘楚。张元在故事片中对纪实手法的应用以及对纪录片的情有独钟，与他对纪录片的深刻认识有

关。他说："对于我这样一个电影工作者来说，纪录片是一个直接地去了解社会、了解人的机会，它就像我自己做日记一样。只要人的理性精神存在，就必须要有纪录片，它是我们生活中的一面镜子，或者说是我们生活中的刀子，它不仅照着我们，还经常刺痛我们。毫无疑问，纪录的本身也有它的力量。"[16] 在谈到第五代的时候，张元也曾说："寓言故事是第五代的主体，他们能把历史写成寓言很不简单，而且那么精彩地去叙述。然而，对我来说，我只有客观，客观对我太重要了，我每天都在注意身边的事，稍远一点我就看不到了。"[17] 因此，他对纪录片的特别关注，对当下现实的关注也是自然的了。

张元和段锦川合作的纪录片《广场》（1994），是"新纪录片"的重要作品。这部黑白片以天安门广场为舞台，冷静、客观地记录了那里的日常生活，仿佛是无意地跨越了1989年。如果不是仅仅寻求在那段特定语境下的褊狭的意识形态性，单就"真实电影"手法的应用及"广场"本身在中国历史文化中的意味而言，它的巨大的历史文化和现实的交汇就已经构成了足够广阔的意义阐释空间。

1995年，张元拍摄了影片《儿子》。张元本人有时称之为纪实电影。张元深有感触地说，最意外的故事不在虚构的影片之中，而往往是在生活中。你常常会碰到一些神奇的事情，比你绞尽脑汁编出的故事要强一百倍。张元的这一表白，我们可以看做第六代总体上偏重切近自身的现实题材和注重纪实手法的某种自况。

《疯狂英语》原为宣传片，后成为一部纪录片。比起吴文光、段锦川、蒋樾等人的纪录片，张元的这部显然有太多的导演成分。在六个月的时间里，张元拍摄了李阳在大庆铁人纪念馆对工人的演讲，在北京太庙和清华大学的演讲，在长城上带领解放军大喊英文，在JJ迪斯科舞厅和大学生边跳舞边大喊英文，在上海和股票市场的员工中大喊英文。

张元曾说："以前只知道中国总有很多人一阵风似地去干事，气功有很多人去做，传销也有很多人一下子参与进去，也曾有过学习的浪潮比如高考，但没想到学英语这样一件事还有几万人跟着一个人手舞足蹈疯狂地去做。中国有很多疯狂的经历，这样学英语到底是一种什么样的疯狂？李阳说他是想让全世界了解中国。这个从前非常自卑的人发展到今天成为一个彻底不要脸的人，他的意义在什么地方？他的口号就是热爱丢脸，用热爱丢脸的方式去大喊大叫，最快速、最大声、最清晰地去操练，忘记自我，忘记别人。"

《疯狂英语》的拍摄，体现了张元在多种艺术形式中选择的游刃有余，也体现了别一种对现实的切入角度和关注的力度。

贾樟柯大致属于第六代导演群体的新锐（或许可以称为“后六代”导演）。著名的法国《电影手册》杂志评价他，“创作手法摆脱了中国电影的常规，他的影片表明了中国电影的复兴和活力”[18] 。

贾樟柯是一个非常平民化的导演。他曾说自己是一个“电影民工”，“我想用电影去关心普通人，首先要尊重世俗生活。在缓慢的时光流程中感觉每个平淡的生命的喜悦和沉重”，“在我们的文化中，总有人喜欢将自己的经历诗化，为自己创造那么多传奇。有些人一拍电影便要寻找传奇，好像只有这些东西才是电影要表现的”[19] 。他认为那样做其实是对当下现实生活的逃避。他的影片是试图“以老老实实的态度来记录这个年代变化的影像，反映当下氛围”。《小武》正是贾樟柯反抗传奇化创作践行自己主张的一部影片。它的视觉冲击和美学震撼正在于对个体化的边缘性存在的真实记录。尽管它是一部故事片，故事、人物是虚构的，但剧作情节的展开不依赖剧烈的戏剧性冲突，手法是纪实的，生活与社会环境是真实的。影片在客观冷静的镜语态度中尊重现实和现实生活中的小人物，体现的正是导演镜头后面的人道力量。

考虑到贾樟柯第六代导演或新生代导演的身份，我们对这部电影的理解应该把他或它放到这一代导演的前一代导演即第五代导演的背景中去。因为贾樟柯曾明确表示，他反对有些导演（他特指陈凯歌）把电影拍成一种传奇，认为这是对当下现实生活的逃避和远离。因而，这部影片正是贾樟柯实践自己的主张，对前一代导演实施“反抗”和“反叛”的作品。

应该说，这是一部“虚构的纪实影片”，也就是说，故事、人物是虚构的，但手法是纪实的，生活与社会环境是真实的。说到底，这部影片最能打动人的正是这样一种毫不虚饰的纪实精神，在客观冷静中尊重现实和现实生活中的小人物的人道力量，具有浓郁朴质的生活气息（对小人物的同情不免会让我们联想到意大利新现实主义电影）。

就剧作而言，《小武》很像新现实主义影片的剧作结构，即截取一个普通人的一段日常生活流程，尽可能不加组织地按线性时间顺序呈现在观众面前。剧作情节的展开不依赖剧烈的、一环扣一环的戏剧性冲突，这是一种较为典型的散文化的剧作结构方式。

当然，影片虽然没有剧烈的矛盾冲突，但还是营构了种种清晰有致而颇富张力的人物关系：如小偷小武与原为小偷、现已成为企业家的小勇，小武与歌厅小姐梅梅、小武与父母、小武与警察。正是通过这些关系的展开，逐渐地以点带面，既展现了小武复杂立体的性格天地和心理情感世界，也展示出极为真实的时代社会环境和生活状况。

在镜头语言上，影片体现了导演忠实于生活的客观纪实的态度，也体现了对片中人物的尊重。摄影机镜头大都为平视，很少大俯大仰的特殊角度，也不用广角镜头和长焦距镜头，与普通人的眼睛基本相当。影片中不少场景的拍摄还运用了长镜头手法，如小武与梅梅坐在床上交谈的那场戏，就是一个没有分切镜头，也没有正反打的特写镜头的长镜头，很好地表现了他们细腻真诚的情感交流。在声音的运用上，影片中的对话几乎全用方言，再加之流行歌曲的大量运用，较好地实现了对现实生活的真实还原，造成了一种蕴含丰富的环境氛围和生活气息。影片以非职业化的表演为特色，每一个角色都是由非职业演员扮演的，但这些非职业演员却演出了生活的本色。影片中的许多人物，都以其真实朴质给人留下深刻的印象。

2000年，贾樟柯在山西大同完成了他的第一部DV纪录片《公共场所》。这部作品没有故事、没有情节、没有贯穿始终的人物，是对“空间”所做的陈述。导演选择了诸如火车站、汽车站、候车室那些与旅途有关的场所，同时还强调了它们性质的含混：一辆汽车废弃后被改造成餐厅，候车室也可以打台球、跳交谊舞……摄像机在空间游历的过程中捕捉到了那些擦身而过的脸，他们和那些场景一起，共同表达了导演对一种处境的理解——他在这部短纪录片中延续了自己电影的一贯主题。

《公共空间》、《任逍遥》等几部具有纪录品格的作品，是贾樟柯颇有自觉意识的本体论纪录美学的新成果。

以上我们粗粗考察了新时期以来我国三代电影人在中国特定的社会文化语境中对电影纪实美学发展的阐扬、延宕与接续。不难看到，随着中国社会的转型和文化的变迁，在第六代电影人中，纪实美学得到了更为广泛和深入的贯彻。纪实，在很大程度上成为他们自觉的美学追求和切身的现实生存处境。

同时我们也看到，随着影视合流趋势的加强和电视传媒影响的扩大，纪实作为一种时代潮流，不仅仅表现在电影中，在电视中也有很明显的表现。以第六代为肇始的“新纪录片运动”更多是以电视为媒体而展开的，因此考察“新纪录片运动”及其相关的媒体效应，将是对纪实美学在中国发展进行考察的重要方面。

第四节　新纪录运动：“另类”的纪实

从纪实美学在中国新时期、后新时期的发展历程中，我们可以看到，

从第四代的肇始，中间经历第五代的延宕与接续，到了第六代导演，才真正从多方面把纪实的精神贯彻到不同的片种和多样化的题材表现之中。从第六代的不同导演群落来看，主要有坚持在故事片中的纪实和从事纪录片创作的两个群体。他们执著的纪实追求，是对中国影视文化纪实精神缺乏的“补课”，是在新的历史条件下对现实的深刻介入，也是构成后新时期文化生成中重要的文化力量。随着整个社会的发展和中国电视事业的发展，电视传媒在人们日常生活中的影响逐步加大，大众传媒时代的到来，一部分第六代导演就汇入了电视传播的潮流中，并且同新成长起来的电视人一道把中国的影视纪实美学推向深入。

一、背景和参照：在多样化的电视纪录潮中

随着影视技术的发展、社会文化的演进（如影像文化的崛起），新时期以来，特别是后新时期以来社会文化环境的变化，为纪实美学和影视纪录片的发展提供了广阔的背景。在“2002年纪录片论坛之二”上，与会的纪录片专家，把20年电视纪录片的演变归结为9个相对关键的点：1.中国电视最早的纪实基础是电影的纪实语言。2.中日合拍纪录片《丝绸之路》给电视界带来了开放的意识。3.1982年《话说长江》的播出使人耳目一新。4.1984年开拍的《话说运河》成为中国纪录片发展史上最早的高潮。5.1989年搞纪实语言的人朝着不同的方向使劲。6.1991年《沙与海》成为国内第一次获得亚广联国际纪录片奖的片子。7.《望长城》成为中央电视台的又一个高峰。8.1993年开播的《生活空间》站在非常前卫的位置上。9.从90年代末到现在，纪实语言处在比较停滞的状态。这一涵盖面较广也较为细致的概括，对于研究新时期以来纪录片发展和纪录片观念的演变是一个重要的历史梳理。

应该说，新时期以来是中国纪录片的大发展时期，也是纪录美学全面贯彻的时期。“新纪录运动”正是这股纪录美学潮流中引人注目的一支，它既化生滋养于新时期以来一直断断续续流存下来的中国影视文化纪实追求的成果，又以其独特的纪实美学观念，边缘、另类的纪实美学原则，厚重的作品而独领风骚，引领纪实潮流。

所以，要考察新纪录运动的来龙去脉，其承传、创新和影响所及，必须对中国新时期以来影视纪录片的样态、分类、风格指征和文化定位等问题，做一较为科学明晰的考辨和厘定。

关于“纪实”和“电视纪录片”等问题，在电视理论界曾经是重要的争论

焦点，但大体的认识还是一致的。如钟大年指出，“纪实是一种美学风格，是对现实的一种关照方式”，强调对现实时空的尽可能完整的再现，因为“纪实的方法是一种较充分地表现电视的本体特性的方法，它将抽象的含义蕴藏于时空的视象运动之中，通过直观的视听形象的展现表现作者的情思”[20]。

也有论者从创作的过程入手，指出“纪录片直接拍摄真人真事，不容许虚构事件，基本的叙事报道手法是采访摄影，即在事件发生发展的过程中，用挑、等、抢的摄录方法，记录真实环境、真实时间里发生的真人真事”（即“四真说”）。或者指出，“纪录片是这样一种电影形式：在这种形式中，电影制作者放弃了对影片制作过程的某些方面的某种程度的控制并以此含蓄地向人们昭示该影片在某种程度上的‘真实性’和‘可信性’”[21]。

严格说来，“纪实”要想达到绝对的客观、真实是不可能的。因为纪实只是创作者主观感受的真实与客观纪实的巧妙平衡，纪录片实际上是对生活的一种转译，是创作者把他对生活的观察认识和理解尽可能多地告诉观众。毕竟，对世界的理解方式和表达方式是一枚硬币的两面，是密切联系的。

其次，对新时期以来中国纪录片的考察还应结合新时期/后新时期文化发展的现实语境。

纵观新时期以来中国文化格局的巨大变迁，如果说80年代是以知识分子为代表的精英文化鼎盛，那么到了90年代，知识分子精英文化与大众市民文化则发生了一种互相的“换位”，大众文化逐步从边缘走向中心。电视作为现今无出其右的第一媒体，具有广泛的号召力和影响力。从一部部电视剧的热播到一档档电视娱乐节目或栏目（如《幸运52》、《欢乐总动员》、《玫瑰之约》等等）的新鲜出炉，节目的娱乐性、休闲性、互动性逐步增强，大众文化成为中国文化格局中一支不断上升的新兴的重要力量。国家主流意识形态仍然掌控着媒体的导向。与前面两种文化形态相比，精英文化已在新的文化格局中日益退缩。

当然，这种格局的归纳，也只是相对的。一方面，中国社会的急剧发展，以经济建设为中心的现代化建设，深刻地改变着中国社会文化现实，三大文化板块的相摩相荡，特别在90年代中后期，它们之间的界限已不是那么壁垒分明，而是出现了疆界模糊、甚至某些方面合流的趋势。另一方面，在纪录片内部，由于各类文化形态的纪录片在纪实美学上对宏大叙事的不同程度的抑制或摈弃，回到了客观真实的中观或微观叙事，不同程度地关系到个体的人在现实或历史中的境遇，回

到了曾经长期被忽视的对个人命运的关注。

张同道认为，纪录片是影视媒介中最具有文化品格的样式，它的文化形态正是总体文化格局分布的具体显现，大致可以分为四种：主流文化形态，精英文化形态，大众文化形态，边缘文化形态。这四种文化形态的纪录片共同构筑成中国纪录片的文化格局，品质各异，风格多样，矛盾而又丰富，汇成多元共生的纪录时空[22]。这种划分有很大的合理性，基本切合中国纪录片的发展现状。这种文化类型和美学风格上的界定在目前看来，还是具有相当大的适用性，不过把边缘文化形态另立一类，似乎与前面三类的划分标准不统一。实际上边缘文化形态在美学追求上和文化形态上，就是一种精英的姿态。这似乎是一枚钱币的两面。

因此，笔者主张的是一种主导文化的纪录片/精英文化的纪录片/大众文化的纪录片的“三分法”。在笔者看来，三分法既可以保持划分标准的统一，又与中国当下整体文化格局的划分相对应。

1.主导型纪录片

电影电视作为强势媒体承担了传播主导文化的重要使命，主导纪录片强调在片中宣传执政集团主导意识形态，是弘扬主旋律、倡导社会主义精神文明的重要阵地。这种相似于电影中的主旋律影片的纪录片，将长期存在。

主导型纪录片在以前以新闻纪录片或专题片的形式存在，注重宏大叙事，如重大事件、重要人物、重大题材的拍摄等等。但由于观念、手法和特定的意识形态的要求，往往使这部分纪录片呈现出假大空的弊端，在新时期以来，一度成为影视文化中人们反对“假大空”的主要目标。

但新时期特别是后新时期以来，主导型纪录片的创作手法并没有止步不前，也在不断有步骤地在许可的范围内借鉴其他一些新颖的创作手法。如通过“讲故事”的手法，使宏大叙事也具有了与普通人的亲近性；通过一些生动典型的人性化细节，以丰富作品的内容。

近年拍摄的重大题材纪录片，如《毛泽东》、《邓小平》、《周恩来外交风云》、《共和国主席刘少奇》、《挥师三江》、《大江截流》、《打捞中山舰》等作品，就表现出了一些新的特点。

2.大众化纪录片

大众文化形态是90年代以来中国文化格局中发展最快的文化类型。纪录片与作为最强势的大众传播媒介的电视的结合是大众化纪录片最为重要的一种表现形态。可以说，电视栏目化的纪录片正是中国纪录片的大众化和得以生存的重要空间。

中央电视台的《生活空间》、上海电视台的《纪录片编辑室》是大众化形态纪录片的重要展现平台。《生活空间》成为大众化纪录片的一种典范。它的"讲述老百姓自己的故事"的导语，使电视观众耳熟能详。以生活空间为代表，电视荧屏的表现对象有了重大的变化。电视表现对象从政要明星到普通人的变化，不仅仅是外观的变化，也不仅仅是对象的简单扩大，而是体现了社会的进步、文明的发展以及文化观念（当然包括了电视文化观念和纪实美学观念）的巨大转变。

大众形态的纪录作品也涌现出一批艺术精品。如《德兴坊》、《远去的村庄》、《沙与海》、《藏北人家》、《重逢的日子》、《舟舟的世界》。

3.精英化纪录片

精英化纪录片的作者大多是一些具有知识分子气质的人。他们具有强烈的现实精神、深厚的人文关怀，通过对生活的发掘和纪录，作出自己的理性思考。人类学纪录片往往是他们选择的主要片种。处于从传统农业文明向现代工业文明转型过程中，文化和经济的发展极不平衡所带来的价值观念冲突等等，都给纪录片工作者提供了广阔的现实背景和素材。

在人类学纪录片中所关注的对象不是人物，也不是重大事件，纪录者感兴趣的是那些被忽视的人性价值和人格尊严，是那些貌似陈腐愚昧的生活里传递出的生命活力和生命态度。比如，孙增田在《最后的山神》和《神鹿啊，我们的神鹿》中分别描述了两个相近的民族——鄂伦春族和鄂温克族，他们都生活在大兴安岭森林，靠狩猎为生。但是，现代文明的发展打断了他们的传统生活方式。《神鹿啊，我们的神鹿》以鄂温克族女画家柳芭的视点反思三代女人命运和民族命运：现代文明究竟给人类带来了什么，如何处理古老文明与现代文明的冲突，人类理想的选择是一种什么样的生活模式？

在新时期以来中国纪录片的发展格局中，"新纪录片运动"的人物、作品、风格等与精英化纪录片有着更为密切的关系，他们的精英化思考立场标识了中国纪录片对现实的关切深度和力度。

当然，随着中国市场经济的大力推进和全球化的进一步发展，中国社

会现状和文化现实也在不断的变化之中，各种文化形态又必然会呈现出更为复杂的碰撞、互动、交融的新文化景观。从目前的创作态势我们可以看到，主导纪录片在美学上向精英纪录片和大众纪录片不断借鉴新鲜的手法；精英纪录片在商业化大潮中，由于受众减少，生存面临困境，但一部分执著的坚守者仍然向纵深挺进；大众纪录片在不断的调整中寻求更大的市场，栏目化是一种努力的方向，并在主导意识形态的规约下，不断提高自己的文化品味。以大众传媒为依托的大众文化迅速成长为一种重要的文化力量，它可以抹平高雅与低俗、古典与现代等等二元对立的界限，把艺术从少数人的垄断中解放出来。大众化纪录片的栏目化播出，也是其走向民间获得更多受众的重要出路。

正如我们对中国文化状况的分析概括一样，对中国纪录片现状的分类，无论从已有的现状看还是从其发展趋势来看，都只能是相对的。特别是，几种文化形态相互渗透融合的趋势在纪录片中也有表现。而纪录片本身反思性的特点，使得即使是在大众化纪录片中，也不乏人文关怀的精神意向。

二、新纪录运动：由来与发展

在中国纪录片的发展脉络中，新纪录运动对中国当下纪录片生存发展影响较大，其实践关涉到中国纪录片的发展、文化形态、美学追求等诸多重要方面。

如果说，前面对纪录片文化类型的划分是一种鸟瞰式的文化板块的共时分析，那么对新纪录片的聚焦，则是从90年代以来纪录片发展中大致理出一条纵向的思路。循此思路，可以看出新纪录运动所倡导的纪实精神不仅在体制外得到实践，而且在精英纪录片、大众纪录片中都可见新纪录片创作方法的影响，甚至主导纪录片的一些手法也受惠于它。因而由它引发的纪实美学革命的影响是极为深远的。

1.新纪录片运动的形成与理论界定

新纪录片运动，实际上是理论家后来对一种纪录电影现象的概括和命名，是一种“后设”概念。这一名称的提出，按照吕新雨的说法：“大概可以从九二年的一个非严格意义上的聚会开始，在张元的家里，出席的人有十来位。据当事人的回忆，主要讨论纪录片的独立性问题，运作的独立和思想的独立，并且希望大家有松散的联系，以互相鼓励。并没有任何宣言或纲要之类。”[23] 而戴锦华的提法也相差无几，

1991年，《天安门》的两位青年编导发起组织了“结构·浪潮·青年·电影小组”，并在12月提出并倡导“中国新纪录片运动”，组织了“北京新纪录片作品研讨”[24]。1992年，作为一部独立制片的作品，《天安门》参加了香港电影节的亚洲电影栏目。至此，一个边缘群落的中心突破和一个新的放逐式所造成的新的边缘出击开始汇集，十数名年轻人开始在90年代的这一特定空间中，以独立制作录像制品的方式开始了新纪录片的尝试。[25]

事实上，吕、戴之文的形成，距新纪录片运动的开始已是多年之后了。在80年代的中后期，在北京的周边，特别是圆明园附近，形成一个流浪艺术家群落，他们之中有波普艺术家、摇滚歌手、先锋诗人、实验戏剧导演等。他们没有北京户口，没有单位，也没有稳定的收入和居所。新纪录片的肇始者吴文光的《流浪北京——最后的梦想者》，“最直接的起点就是，把镜头转向最熟悉的人，我从身边的朋友开始拍起的”。

新纪录片的另一部奠基作是《天安门》。这部纪录片实际上是80年代写作方式的继续，是时间、陈爵等人对当时体制内的拍片方式深感不满并寻求新的突破的结果。时间和王光利的《我毕业了》也表明一种特定的反叛。

现在追溯这一运动，我们可以看到它产生的深广社会背景，毕竟，任何一种运动的开始，都有它的酝酿发展期，甚至有它明确的反叛对象。80年代中后期就初露端倪的新纪录运动，正是在反叛从1979到1983年以来那些大型专题片的基础上取得共识的。正像我们考察新时期初期电影界对巴赞纪实美学的热衷与有意无意的误读而反抗长期以来“假、大、空”趋向对艺术的窒息一样，新纪录片运动的发轫也与长期以来纪录片界“格里尔逊”式的日益僵化的模式、教条的统治密切相关。也就是说，纪录片在80年代，是作为一种反叛力量存在的——反叛那些先写好解说词，再根据解说词去拍摄画面的专题片的方式。大型专题片的视角都是自上而下的，宏观的。从专题片到新纪录运动，两者之间在立场、观念、方法、美学旨趣上都是很不相同的。如果忽视新纪录片对这些大型专题片的反叛取向，就无法理解纪实主义美学原则在那个时代为什么会成为一种革命性的力量。

大致而言，新纪录片运动的代表作与代表人物有：《流浪北京》、《四海为家》、《我的1966》（吴文光）、《天安门》（时间等）、《我毕业了》（王光利）、《大树乡》（郝志强）、《回到凤凰桥》（李红）、《滚地包》（卢望平）、《彼岸》（蒋樾）、《八廓南街16号》（段锦川）、《阴阳》（康建宁）等。

总之，在90年代初，一批对当时的纪录片现状不满又有自己想法的年轻人，或许由于当时的特殊文化政治氛围，以一种特殊的反叛形式，无意间开启了这一影响后来整个中国纪录片发展的运动。在当时，他们擎起独立制片的大旗，自觉地以一种边缘化的生存坚守自己的理想；或在体制内力求革新，在不失反思性的纪录中，加入到新纪录片的创作之中。也许当年的那些当事人并没有明确的理论自觉，他们当时的集结，更多的是在对80年代轰轰烈烈的文化运动突然消歇之后自身文化处境的重新打量。这种打量不应仅仅被看做主导意识形态对部分精英话语的强制性的打断，而更应该看到，这种寻觅也铸成他们新的转向和品格——一种真正回到个体、关注个体的文化转向，在精英力量的看似折戟沉沙中悄悄形成。正如吴文光所说的，“一种习惯性的大舞台集体亮相方式不再有聚光灯打亮时，然后才会有那种真正属于人的自由寻找的本能出现。可能很多年过去以后，我们才会想到应该感谢1989年，感谢那种大骚动结局带给我们的警醒”[26]。

2.体制内的展开

在新纪录片人中，开始的时候，有体制外的吴文光、张元等，体制内的时间、段锦川等人。随着条件的变化，他们在体制内外的互动，使主流媒体的坚冰也开始松动，并且影响到电视台栏目理念与风格的变化。如1993年上海电视台国际部《纪录片编辑室》、中央台《生活空间》纪录片的栏目化设置等就是很有代表性的例子。

《望长城》可以看做是新纪录片在体制内得到确立的标志性存在。它的长镜头拍摄、同期声录音、对话式访谈等的运用，摒弃原来专题片式的做法，别开生面，被认为“是对虚假失真的电视纪录片的大胆反叛，是对观众‘求真’审美心理的重建和再造”[27]。《望长城》的总编导刘效礼和总摄像韩金度曾说：“《望长城》与其说是创新，不如说是回归。”[28]这种回归，实际上就是对纪录本性的回归。随着我国与国际纪录片界的交往，《沙与海》、《藏北人家》等获得国际同行的认可，强调同期声、跟拍、创作者主体倾向的隐蔽等的创作手法在国内纪录片人中得到尊重。《望长城》可以说集这些优秀作品的艺术成就之大成。

正如纪录电影工作者陈晓卿所评价的那样，“《望长城》的学术气氛非常非常浓，它能在中国电视纪录历史上刻下如此深的印迹决不是偶然的，创作者们所看到的东西对当时中国来说是非常超前的，包括声音的使用、长镜头、节目内容主干之外的枝叶的选取，甚至画面构图都有很强的模仿西方的痕迹”[29]，“如安东尼奥尼、伊文思的《中国》、《风》等”。

如果说，新纪录片运动最初以体制外的人员开始的话，那么可以说为纪录片赢得更广泛的群众基础的是有限制的体制内的制作。据说，上海台节目的开播，曾经创下很高的收视记录，《我想有个家》、《毛毛告状》、《重逢的日子》、《德兴坊》等都曾家喻户晓。中央电视台《东方时空》、《纪录片》栏目的设置、调整和丰富，为新纪录运动的扩大并在主流意识形态的媒体中寻到一块立足之地，做出了极大的贡献。

陈氓设计的“讲述老百姓自己的故事”的片头导语具有划时代的意义，它为栏目的定位、题材的选择、讲述的方式等方面提供了一种崭新的文化理念，可以说是新纪录运动精神在体制内的一种生动体现。

作为新纪录片运动的重要代表者、见证者，《东方时空》的总制片人时间对新纪录运动与电视纪实的关系并不这样看，他曾说：“我的电视观众是些什么人，我心里很清楚。我的纪录片观众是些什么人，我心里也很清楚……看电视栏目的是大多数，是大众，是大众传媒；而纪录片的观看者只是小部分人，想看的人。”[30] 显然，在时间的心目中纪录片和栏目化的纪实是有区别的，他还对纯粹纪录片怀有一份理想与笃诚。作为一个电视人，他有自己的纪录片标准和栏目化的纪实性节目的标准，两种标准在他内心的分裂也是显而易见的。而我在此关注的不是这两种形式的不同，更为看重的是它们共同的关注个体的平民化的纪实精神。

新纪录片在题材的选择上有一个从边缘开始逐步走向丰富的过程，与此相应，表现在与体制的关系上，也有一个从体制外向体制内转移的过程。

三、新纪录片运动的美学特征与文化意义

我们也可以通过世界纪录片的发展脉络，来较为清晰地寻绎和厘定中国纪录片的发展走向。正像改革开放后，西方一个世纪以来历时发展的每一种观念和思潮，随着中国国门的打开，都在中国得到共时的上演和呈现一样。“20世纪已经走到尽头，中国纪录片在最后10年补完西方纪录片80年课程。从弗拉哈迪的‘浪漫人类学’、维尔托夫的‘电影眼睛’、格里尔逊的‘教化模式’、伊文思的‘左翼纪录思想’、让·鲁什的‘真实电影’到怀斯曼的‘直接电影’，中国纪录片用录像完成胶片留下的作业。”[31]

随着国际电影、电视、纪录片界与国内同行交流的逐步扩大，国外纪

录片的观念、作品对中国纪录片创作的观念、手法的影响和促进也是不容忽视的。西方人类学纪录片传入中国，西方纪录片制作人到中国访问、讲学，留学归来的电影电视学者带回新的理念和资料，人类学纪录片和民俗学纪录片在国际上的获奖，这些都为中国纪录片的发展辟出新思路。

而具体到新纪录片运动，我们一方面看到这种反叛的内在原因，也要看到随着中国改革开放的深入和扩大，对外交流的密切，国外的纪录片作品、纪录观念的传入和发生影响，以及人员往来，也从外在的方面促成或催化这一运动。特别是“真实电影”和“直接电影”对中国新纪录片运动的影响不容低估。新纪录片运动的主要代表吴文光、段锦川、蒋樾等，对小川坤介、怀斯曼等纪录大师都推崇备至。他们的纪录片观念和作品对中国同行的观念的开拓、技法的借鉴是很有影响的，这是中国新纪录片不断获得滋养的外部因素。

段锦川的《八廓南街16号》、康建宁的《阴阳》等，受到怀斯曼的影响是不言而喻的。吴文光说“小川谈得最多的是纪录片是一种精神，一种靠真实记录的眼光和勇气建立起来的力量，来带动社会中更多人思考和改变现状”[32]。“像小川的纪录片他始终在场的镜头之眼，完整呈现出他所目击到的真实现场，这种现场是不可复制和还原的，二十年后它依然是现场，是历史的现场。”[33]“怀斯曼是我最为尊敬的老纪录片人，三十余年时间里始终以他特有的影像方式记录着美国社会的各种层面，而且每年一部作品从不间断……”[34]

新纪录片运动的人文精神、平民视角、底层关注和人道关怀取向，在以前的纪录片中几乎是很难看到的。新纪录片运动把自己的镜头投向这些原来在主流意识形态中不被关注的非主流人群，才使历史可能敞开（就像把光投向暗处），不是被某种权威化所垄断，才有可能开放，并且具有民主的意义。

首先，在题材选择方面，新纪录片运动的始发以边缘人群作为它的主要题材，这既是一种生存策略，也是一种对自身人道、美学理想的践行。与此相应，新纪录片运动还秉有非主流精神与社会批判意识。他们对社会现实中存在的一些不合理现象进行客观冷静的记录，而在镜头的背后则蕴蓄了人道主义精神和人文批判的锋芒。

其次，在主体精神向度上，新纪录片运动表现出强烈的人道精神与人文关怀，这也与他们的对社会的深切关注有关。对社会现实的关切，是他们得以生存的最主要的基础，与此相应的就是跟镜头、长镜头、同期声、自然光等手法的应用。

戴锦华也比较肯定新纪录片运动。她认为，吴文光和SWYC小组的作品，至少成为了非常宝贵的文化资料。因为他们刚好是在北京最沉寂的时候，记录了这个最沉寂的时候的一种文化心态。好像再没有其他的艺术做了这样的事或者说做了也不能取代，纪录片这种形式以现场目击者的方式来记录这个时间。[35]

李陀对新纪录片也表示了极大的推崇。他说："这些片子的题材、视觉风格、制作方法都各个不同，五花八门，其中有很多激动人心的上佳作品，棒极了！不过这些纪录片最让我震动的，是它们和中国现实生活之间那种迷人的动态关系，那是决不能用我们又熟悉又反感的'反映'关系来描述的。这两年我到处呼吁中国在90年代出现了一个"新纪录片运动"，希望大家都来注意并且支持这一运动。"[36]

毫无疑问，以上两位论者都看到并看中了新纪录片运动与中国当下现实的密切关联以及新纪录片具有的独立思考的品质。"边缘"、"地下"、"民间"或"体制外"是在90年代初文化语境中经常出现和使用的话语，它们具有相对明确的身份标识和状态描述的功能，与之相对应的词汇是"中心"、"地上"、"官方"、或"体制内"等，在这种相互对应的词汇背后，隐含着他们自觉选择的一些方法、立场和态度。

四、新纪录片运动代表人物及其作品

1.吴文光：运动的肇始者与推进者

吴文光是新纪录片运动的肇始者、代表者和积极推动者，不妨说，狭义的"新纪录片运动"就是从他开始的。《流浪北京：最后的梦想者》（1990）是吴文光的第一部纪录片，也被认为是中国内地的第一部新纪录片。镜头对准的是吴文光的一帮朋友，写作的张慈、画画的张大力和张夏平、戏剧导演牟森等。他们和吴文光一样，是"自80年代初满怀艺术梦想，抛弃职业和户口约束盲流在北京的人，或许不久都会以各自的方式结束自己'流浪北京'的历史，我应该动手拍点东西记录下来"。"把现在中国这么一群特殊艺术族记录下来是我当时的简单想法，同时也想第一次不受任何约束和干扰地把自认为'真正的记录样式'玩一把。"[37]

拍摄从1988年夏天断断续续持续到1989年年底。1990年年初，吴文光剪出这部片子，命名为"流浪北京"。《流浪北京》大量采用长镜头、跟拍、同期声的纪实手法，没有解说、灯光、音乐，从剪辑上看，叙事比较平缓，没有特技，结尾部分用字幕的形式说出五位流浪

艺术家各奔东西的结局。“这部片子完成之后，整个80年代这一页已被翻过。对于这一类中国青年来说也许是一种浪漫的梦想主义时代的结束。”[38] 它的价值正在于真实记录这样一群边缘人，展示他们的生活状态和精神状态，为中国纪录片的文化格局增添主流文化之外的另一种风景。这种观念上、题材上、手法上的变革都是崭新的。

《四海为家》（1995）是《流浪北京》的续片，是对五位拍摄对象在五年之后，分别在五个不同国家的一段生活记录。五个人中，除牟森还留守北京进行自己的戏剧试验外，其余四位都先后结婚并移居国外。结婚之后的艺术家已风貌迥异，各自忙着自己的生活，从先锋艺术沉入世俗生活。与《流浪北京》相比，一个转变开始了。这五位“艺术家”在80年代是以“盲流”的身份生活在城市的边缘，而到90年代却以“四海为家”的状态存在于世界各地。“五年过去，人的生活足迹就像画了个圆圈似的轮回了一次。”

《我的1966》（1993）主要以对五位曾经是红卫兵的人物的访问构成。不同于《流浪北京》那种极为赤裸、直觉而有力的纪录风格，《我的1966》比较注重结构形式。作品以对五个“老红卫兵”的访谈为主体，同时插入“文革”时代关于红卫兵的官方新闻纪录片《新闻简报》的片断，而“眼镜蛇”女子摇滚乐队排练并演出《我的1966》的全过程平行贯穿其间；另一位独立影人郝志强制作的、以“文革”或曰广义的群众运动为其隐喻对象的、水墨效果的动画片片断不断出现，构成了一种作品节拍器式的效果。戴锦华曾分析到，与其说这是对“文革”历史的一次追问，是90年代现实与昔日记忆的一次对话；不如说，是率先出现的将历史叙事个人化的尝试。与其说，它是对历史中个人记忆的一次绝望的钩沉，毋宁说，它更像是在呈现历史与记忆的彻底沉没。它不仅沉没在“1966，哦，我的1966，红色列车，满载着幸福羔羊”的摇滚节拍之中，而且沉没在不断被真情与谎言所遮蔽、所涂抹的记忆之中。[39]

1998—1999年间，吴文光和助手苏明数次跟随河南平顶山农村一个叫“远大歌舞团”的演出大棚拍摄。这就是纪录片《江湖》。在长达两个半小时的影片里，大部分时间都是记录这个名叫“远大歌舞团”的表演队在迁徙—驻扎—演出—再迁徙之间的日常活动。譬如演员们身着演出服装沿街宣传、请当地的公安人员喝酒吃饭以及这个大棚内部成员之间的明争暗斗。

“走江湖”曾是中国底层流动艺人的一种重要的生存方式。对于他们自己来说，选择这种生活方式，就像有人选择土地维持生计一样是正常的。而对文化研究者来说，“走江湖”这种生存方式却是重要的文化标本。市场经济的发展，现代化的推进，农民自身处境的变化，“走江

湖”这种形式也有了新的内容和意义。以前“走江湖”主要靠的是传统的马戏杂技，现在则主要是一些现代的歌舞。“远大歌舞团”的老板老刘，据他自己说曾当过村长，带着他的两个儿子和家乡一群爱唱歌跳舞的青年男女在路上巡回演出，走过了北京郊县、河北、山西、四川等地。他们的文化程度不高，但对现代的城市文明是向往的，并以非常“中国”、非常“农民”的方式进行着管理、演出。无疑，对这样的题材的关注，它的文化学、社会学、人类学意义都是巨大的。

吴文光、苏明二人带着数码摄像机进入大棚，近距离并微观地记录下今天的“江湖生活”，留下了一份生动的影像文献。也许这种研究方法在社会学、人类学的研究中并不罕见，但作为影像记录却是生动而鲜活的。吴文光曾说：“‘江湖’是一个非常中国的词，其暗指大概是身体离开习惯支撑的土地之后，漂浮在凶险难测、前途未明的‘另一种生活’之中。所以这部片子里的人们经历的并不是一种吉卜赛式的生活，而是被迫出门在路，然后梦想着有朝一日挣到钱回家。这种生活注定与浪漫无关。”

《江湖》因此成为一个极富寓言性的文本。它可以被解读为乡村—城市夹缝中边缘人群生存状态的一本记录书；也可以被解读为政治机构实际运作的一个低级版；可以被解读为真正意义上的一部口述实录史；也可以被解读为春节联欢晚会民间化后的一个流动版……

当然，无论是前一类的精神流浪者（如《流浪北京》）还是后一类的生活流浪者（如《江湖》），他们边缘化的生存状态一直是吴文光所强力关注的。

2.蒋樾与《彼岸》

蒋樾也是新纪录片运动的重要人物，除了独立制作多部纪录片，他还为中央电视台的《生活空间》拍了30多个短片。从1993到1995年，蒋樾用两年的时间拍摄了《彼岸》。此片后来在日本山形电影节得了亚洲评委会奖。

《彼岸》讲述一群没考上大学的外地孩子的明星梦。他们来到北京电影学院，进了戏剧导演牟森主办的一个班（这个牟森就是吴文光《流浪北京》里的那个牟森）。当时牟森正要排一部戏，是诗人于坚根据高行健的《彼岸》写的一个实验剧——《关于〈彼岸〉的语法讨论》。牟森就带着这14个孩子排这部戏，排了四个月。这个戏一直在讨论彼岸是什么，有的说彼岸是一个名词，有的说是一个动词，有的说没有彼岸。他们在北京电影学院连演七场，每次演完了那些孩子都泪流满面。最后的演出，请来北京的文化名流和外国友人观看。演出

之后，这些年轻的孩子把牟森簇拥起来，用手在他的头、脸、身上虔敬地摩挲，把牟森当做了神。

蒋樾跟着拍了四个月。戏演完了他也停下来了，经费跟不上，而且对这部片子怎么进行下去他也没有想透。三个月后他再次见到这帮孩子时，他们已经被那个瞬间粉碎的大梦扔回到残酷的现实之中，漂流在北京城里，"明星"又还原成普通人了。他们非常难受，非常失落。有的女孩成了歌厅门口招徕顾客的小姐，有的男孩骑着车到处给人送方便面。又呆了四个月，实在撑不住了，就纷纷往回走。蒋樾跟了其中三个孩子回家。这三个孩子特别不服气，回到石家庄的农村，又自己弄了一出戏，叫《一只飞过了天堂的小鸟》，然后在自家的地头上，给三四十个老头老太太演了一场，看完了他们鼓鼓掌。那出戏一开始就在修理一台拖拉机，到最后也没修好，后来一群人在荒野里推着拖拉机走，他们的梦就此消失了。

这里面有几个套层结构，彼岸的戏，戏后的讨论，演员滞留北京，返乡的戏剧表演。然而，在《彼岸》里，我们感受到，作者与这些在戏中寻求彼岸的年轻人并不平等，他仍然是一副精英俯视群氓的姿态。吕新雨说："我忽然如此清晰地看到中国先锋艺术冷酷与冷血的一面，那种对人的蔑视，对芸芸众生的居高临下。"这些先锋试验艺术："当反叛本身成了目的，当反叛只剩下一个空洞的姿态，我们是否有必要去警醒和反思我们的文学和艺术自身的立场？"[40] 蒋樾自己对先锋艺术的立场也在纪录片的拍摄过程中得以反省和"净化"，这是一种难能可贵的自我解剖和自我批判。这从另一个角度表征了新纪录片运动先锋性与人道精神、底层关怀的相契相融。

从1995年开始，蒋樾开始拍一个有关安源煤矿的纪录片。他曾说，国家变化这么大，但煤矿工人的变化很小，他们的工作和生活基本上没有变化。安源煤矿有100年的历史了，这里发生过洋务运动、安源工人大罢工，还有50年代的全国向萍乡学习的口号，离广州又那么近，但这儿的人们没有变化。100年了还在用镐挖煤，没有一条机械化的生产线。我想记录他们所处的这个最后的阶段，因为萍乡的煤快要挖光了，能源没有了人怎么生存？10万矿工上哪儿去？从蒋樾的选材来看，他对社会的关注不仅指向现实的生存，更想探询在巨大的历史背景中人的命运与选择。

3.段锦川：《八廓南街16号》与日常生活的意识形态

拍《八廓南街16号》（1995）时段锦川强调："我们一定要把范围限定在居委会的工作范围和活动范围，不能涉及到任何一个人的私人空间。"段锦川特别注重拍摄的伦理问题，这与他的记录观念相一致。

怀思曼对公共空间和社会机构的持久、冷静的关注，对段锦川也有很大的影响。在山形电影节上看过怀斯曼等人的片子，段锦川说：“那是我的一个最重要的发现，他能把任何一个可以被叫做机构的具体的环境，延伸到整个社会，使你可以从任何地方看到整个社会的问题。”这对他后来拍出《八廓南街16号》无疑是一个及时的启发。

八廓南街16号是西藏拉萨的中心，就是居委会所在地。这部片子记录的就是这个居委会1995年一年时间里的日常工作。在这部片子里我们看到的不是西藏蓝天白云的诗意与美景，而是一个居委会的日常事务，开会、吵架、家庭纠纷、审小偷、统计税收数字等等，没有旁白解说，没有煽情的音乐，也没有大量纪录片里采用的访谈。作者的道德取向和感情色彩深藏在画面背后，应该说它是始于60年代的“直接电影”在中国的一次非常成熟的操练。

段锦川曾说，他的片子强调观众参与，是开放式的，也不希望所有的人看完后得出一个统一结论，只希望得不同结论的人都在心里画一个问号：“为什么现在会是这个样子？”他把八廓南街16号看成是舞台，每个人都在表演着，而他作为一个旁观者，冷静细心地注视着、观察着，显示出对细节的兴趣和日常生活的意识形态的细致解剖。

4.康建宁与《阴阳》

康建宁1954年生于河北，70年代中期毕业于北京体育学院，此后将近十年在大学体育系做老师。80年代中期他进入电视台工作，开始拍摄电视专题片和纪录片。主要纪录片作品有：《闯江湖》（50分钟，1988），《沙与海》（50分钟，1990，与高国栋），《阴阳》（180分钟，1994），《当兵》（85分钟，2000），《听樊先生讲过去的事情》（85分钟，2002）。“他是新纪录运动中最沉痛的，最真诚也最有力度的一个，也是最抵抗贵族化的一个。”[41] 康建宁曾说：“我特别喜欢纪录片。你对社会的看法、你的分析、你对人的看法包括你的感情，方方面面，你好像都能够通过这么一种形式表达出来。做纪录片对我来说是一件挺美好的事情。”这表明他对纪录片的热爱，也揭示了一个关于纪录片的根本问题，如何既真实的纪录，又要表达自己的观点。

1989年，康建宁的《沙与海》获得第28届亚洲广播电视联盟大奖，这是中国第一部获大奖的纪录片。评委们认为，人文关怀这个元素第一次出现在中国的纪录片里。1995年，他感觉自己可以走出《沙与海》阶段猎奇的层次，而深入社会的底层，记录社会的共性，便创作了《阴阳》这部作品。他甚至不无自信地说：“《阴阳》是无法比拟的‘大片’，是近20年来没有可比的片子。”

《阴阳》是一个以阴阳先生徐文章为焦点，并围绕着寻水抗旱、农事、婚庆以及村民之间日常生活而展开的片子。作品以阴阳先生为主线，传达的意味是多重的。阴阳先生是一个普通农民，穿着中山装，口袋插着两支钢笔，是个乡村的文化人。在他身上可以看出中国传统文化在极其贫瘠的农村如何影响并塑造了农民的文化性格和处世哲学。《阴阳》从一个人的生存状态到一群人的生存状态，进而发展为一个社会的生存状态——中国传统文化超稳定的社会形态和人文景观。影片传达了这样一种现实——在极度无助的条件下，人是以一种表面上看起来坚忍不拔，实际上是无奈的方式生存着。

作品还写出了人的复杂性。比如，阴阳先生在给他儿子讲道理时，引经据典，毛主席怎么说，古话又怎么说，一派高蹈；可是一到了小小的利益冲突时，他却能和人扭打在一起；村民为水所困，但关心的只是能补助多少钱，对切实能改变现状的小举措却又疲沓之极。这足以引发我们对沉重的文化现实的感慨和沉痛。

在作品中，作者不用解说词和音乐进行任何的画面过渡，以此达到对材料对象最大的真实纪录。在这里，编导的控制是潜隐的，无论是作者、材料对象、摄影机的视角，都是零度的，始终保持着一种多元的视界结构。观众面对的《阴阳》，没有作者的解读导引所设置的障碍，观众不需要根据什么原则去接受作者既定的思想指导，他们完全是置身于画面材料给定的生活自然真理之中，并按照自己的体验和经历去寻找生活的感情的对应层面。

5.陈晓卿：宏大叙事与历史风情

陈晓卿是生长在体制之内的重要纪录片编导。他曾在《地方台30分钟》担任编辑，是大型纪录片《百年中国》总编导，中央电视台调整后的新栏目《纪录片》的总制片人。他早些时候的《孤岛记事》、《远在北京的家》、《龙脊》都是中国纪录片中重要的作品，后来转入了历史文献纪录片的拍摄，如大型传记片《朱德》、《刘少奇》的拍摄等。把他放在新纪录片运动中来加以解读，是因为新纪录片运动是在体制内和体制外两方面同时掘进的。新纪录片运动初期所倡扬的纪实精神、底层视角、平民关怀，在主流媒体和主导型纪录片中也得到了一定贯彻。

《百年中国》系中央电视台制作播出的大型文献纪录片，长达1800分钟。用纪录片来回顾20世纪中国100年的历史，无疑是一项气魄宏大的策划。如此大规模地对一个世纪以来的中国历史进行系统的影像梳理，在中国电视史上是第一次。无疑，宏观的历史叙事自有一种纵横捭阖的历史气势，但也往往容易在大的历史叙述中遗漏丰富的感性细

节。

《百年中国》努力用平和求实的态度来体察历史，将历史上有过的事件、人物、场景尽可能生动地描述出来，逼近历史真实，把观众引进百年历史的现场，能够触摸历史真实、鲜活的细节。“将历史个体化、动态化，将微观的个人经历和情感激活，让它照亮一片历史空间，我认为这也是编导者对电视影像的历史的一种感悟。历史其实都是由个人的活动组成的，而影像资料的特点也是以个人化的形象出现的，编导将影像的个人化和叙述的人情化结在一起，使许多重大的历史事件的叙述举重若轻。”[42] 比如轰轰烈烈的五四运动，通过三个见证人个人视角的叙述，把历史还原为丰富的个体感性经历和体现。正如陈晓卿所言：“摆脱旧有的精英历史模式，通过民间眼光观察历史，小视角大视野。”[43] 这正是该片的追求。

与中央电视台《纪录片》栏目定位的“触摸历史，勘探文化，实录变迁”一样，《百年中国》这种构建20世纪中国影像历史的努力，需要深邃的历史洞察，需要全新的影像纪录观念。借助影像中的历史含量，通过历史“观看”中的体验和想像，实际上就是希望对历史的图景进行最贴近的重建。如何在历史的影像叙事中复活、重建历史的真实，并把当下的历史关照置入影像的叙事之中，这是考验编导处理历史与现实关系的重要关口。

而在历史叙事中，“没有影像参与的历史写作是不完整的，影像的缺席是一切历史叙述体系最致命的缺陷。影像资料的开掘、展示和编辑，甚至有可能颠覆许多文字历史体系的合理性。毕竟，影像的最无法隐瞒的直观性，是再生动的文字叙述都难以企及的。”[44] 从这个意义上说，影像化的宏大叙事，在再现历史风情之时，更拥有了另一份的贴切。

第五节　DV运动：影像革命与公共空间的营造

DV（digitalvideo）是刚刚出现的新兴的影像形式，也是当下媒介文化领域的一个热门话题。对于这一新生事物，人们更多的是在众声喧哗中“各说各话”，或褒或贬，不一而足。从一种摄像设备演化为一种社会热潮和生活时尚，DV运动，显然是一个包含着广泛的技术问题、艺术问题以及社会文化问题的话题。这里，我们更关注DV运动在当代影像文化中的文化意义以及对纪实美学的新发展。

一、DV影像：在高科技与新文化的潮头

20世纪科学技术日新月异的发展，深刻地改变了人们的生产方式、生活方式和价值观念。在科学技术的影响下，20世纪的艺术在观念和形式上也都发生了巨大的变化。80年代末期开始，数字技术和信息技术的发展，为艺术家全方位地进行创作提供了新的平台。DV艺术就是现代高科技发展的结果。

单纯从技术层面上解释，DV是数码视频摄像机——digital video的英文缩写。它采用了数码信号的方式，在现有的电视系统中，其播放质量达到了专业摄像机拍摄的图像质量，音质达到CD级质量，并且还统一了视频格式。DV机器体积小重量轻，价格相对低廉以及操作方便，都为这种机器的迅速推广奠定了技术方面的基本条件。作为一种新的艺术形式，DV的发展速度更是令人吃惊，这是科技赋予人们的自由。

20世纪90年代后期，DV运动在国内很快流行开来。据不完全统计，1998年以来，北京、上海、广州、武汉、长春、昆明等地，都先后举办过独立影展或DV作品展。这批创作群大多是六七十年代出生的人，而随着DV热的持续升温，高校的大学生日渐成为DV文化的中坚力量，DV成了一大批渴望用影像表达自我的人们实现梦想的途径。

当然，由于DV的爱好者大多不是专业影像工作者，他们的作品在影像质量、叙事策略等方面有一定的不足，但也正因为非专业性，他们的创作往往就少了一些羁绊，却多了一份真实、稚拙和纯朴。

在新兴的大众文化和传媒时代，媒体的开放性、参与性、娱乐性、互动性都在不断加强。电视作为当今第一传媒对DV的介入、引导，几乎成了一些电视台的时尚。从某些方面来说，这也是对DV运动的推动与支持。当然，由于媒体的舆论导向性，它们对片子的内容与形式又有自己的选择标准。

早在1997年，北京电视台就推出把小型DV相机交给观众，践行着“老百姓自己讲述的故事”的栏目——《百姓家园》；中央电视台的一些栏目也在征求民间DV作品，比如《开拍啦》这个小节目单元，就是以吸引民间DV影像为主的；上海电视台纪实频道开辟的《新生代》专栏，对外发布征稿启事：“社会上任何人只要使用DV摄像机拍摄长度为10—20分钟，能够鲜活表现当代人生活和情感状况的纪录片都有可能在荧屏播出，欢迎方方面面的纪录片发烧友共同参与。”凤凰卫视中文台在这方面做的更多一些。凤凰卫视中文台于2002年1月7日启播的一档新栏目《中华青年影像大展：DV新世代》，从周一到周五，每天播出一个12分钟的作品。节目播出15个月以来，得到中国内地、

香港、台湾十几所高校和全球各地华人青年的广泛参与。正如凤凰卫视宣传导语所述："DV就像我们青年的眼睛，原原本本地观察着周遭，记录着生活，同时也自由而开放地表达着自我。"

由于DV作品多为纪录片，因而是对纪实美学的一次很好的普及。更多的人开始拿起机器，记录自己对生活对世界的观察和理解。

二、人文关怀与多元化的影像空间

现在的DV作品只是偶尔有一些剧情片，大部分还是集中在纪录片的形式上。这和DV机器的便携性和隐蔽性有关，也和纪录片的操作成本比较低有关。价格低廉、技术要求低和操作的私人化，这些平民化的因素使每个人都有了拥有影像话语权的可能性。在目前的一些DV创作潮中，我们尤其要关注一些带有若干"作者化"特征的DV作品，它们执著的影像语言表达，生动地记录了这个时代的变迁，为这个时代留下珍贵的影像记忆。

目下的DV创作按其主题意向或风格题材指征等，大致可以区分为如下几类：

其一，底层人生世相的呈现。

在拍摄的开始，记录者往往把自己的镜头朝向了底层人物和弱势群体，这些常常是被主流媒体忽略的形象。

朱传明的《北京弹匠》拍的是秋冬季节，北京某个住宅小区里一个弹棉花的湖南小伙子，再现了他在异地城市窘迫的生存以及亲情友情的失落。影片最后的段落，弹匠和兄嫂、小侄一起逛天安门，摄像机记录下了他们在雪地里的兴奋。《群众演员》拍摄了一群游荡在城市里的人，他们每天守候在北影厂大门外，身份是群众演员。他们心怀梦想，却永远没有实现的可能。但透过摄像机的视点，作者更多流露出的是对被压抑者的认同。

杜海滨的《铁路沿线》记录了宝鸡火车站周围一批流浪汉的生活，揭示出被忘却的底层小人物的生存。他们在铁路边终日游荡，影片结尾已经是半年以后，人物各自的命运都发生了变化。《铁路沿线》的影像力量并不完全在于充满戏剧性地展示了另一种生存。影片中不断出现火车驶过的场景，火车和铁路作为现代化的经典符号，它们和这个场景中的人物一起，共同构成了对当下中国以及我们所处境遇的揭示

和隐喻。也许可以这样说，作者最大的成功，在于他用一种平视的眼光观照这些社会最底层的人物，使得这些平常在我们眼中具有某种标签身份的人拥有了丰富多彩的个性，并且散发出人性的光彩。

中国新纪录片的贯穿性人物吴文光，对DV不遗余力地推广成为区别于他与同时代其他纪录片作者的一个最为醒目的姿态。他的DV纪录片《江湖》拍摄的也是一群在游荡的人。影片展示了一种“在路上”的状态，他们不断出发，朝向更物质的生存。

其二，边缘化另类生活样态。

如果说，在“关注底层的人生世相”部分，我们看到的更多是物资的匮乏而导致的不同的生存际遇，不妨说在这一部分中，我们看到的是一些精神性匮乏的人生存在。《我不要你管》拍摄的是南方某个城市几个三陪小姐的生活。胡庶1998年秋天在酒吧认识了他后来的拍摄对象，而拍摄者与被拍摄者之间的关系并不仅仅是一种低机位的注视。片中有关小姐职业生涯的描述模糊而有限度，更多的是四个人物之间的情感纠纷和遭遇。

《纸飞机》拍摄的一群吸毒青年有更多的叛逆色彩。他们与家庭、社会、甚至彼此之间，常常处于一种紧张关系。但这并不是作者着意要揭示的。他以朋友的身份成为一个记录者，但拍摄者的身份决定了他绝不带有价值判断的视角，摄像机的介入只是暴露了一种也许晦暗的生活。长期的跟拍过程中人物经历了许多变故和变化，他们的据点被查封，有时还会被收容。影片到了后半部分，叙述的线索渐渐清晰：人物在与毒品、朋友以及父母家人的关系中得到了更丰富的呈现，其中有放弃，有执迷，也有彻底的坠落——就像一架纸飞机。

《盒子》涉及同性恋题材，呈现了她们不为人知的记忆和生活，那里面有迷惑，也有伤害。它完成的是对一种封闭而隐蔽的个体状态的观察。因此“盒子”就不仅是作者对于两个人关系的理解。它封闭、美而易碎，也成为影片本身的一个暗喻：它更多是关于生命和爱情的表述，那种沉迷的状态、爱人之间甚至是诗意的关系，都带给人很多感动。

其三，家庭与私人领域的诉说。

涉及家庭、父母、婚姻关系的纪录片有王芬的《不快乐的不止一个》。她请父母亲讲述他们多年来婚姻生活的感受，母亲选择了菜园，父亲选择了小旅馆。他们对彼此一辈子的怨尤以及对婚姻的看法，也许折射了中国很多家庭的看似突兀实际又很普遍的人生悲剧。

作者年少离家，某种程度是为了逃避。但片中她更多是作为人女的倾听，是理解，也许还有无奈。婚姻的不幸，常年的争吵，都埋没在不易觉察的日常生活的艰辛之中。那些置身其中的人，都是只有承受，没有承担。

杨荔纳的《家庭录像带》让摄像机进入了自己的家庭。影片的主题关乎记忆：父亲母亲多年前离婚了，她当时不在场。就这件事，作者在片中向父亲、母亲和弟弟展开了不停地追问；他们作为当事者，对同一件事情的回忆有着巨大的差距；影片的后半部分记录下了每个人在观看自己或他人讲述时的反应。

其四，公共空间的社会展示。

对边缘和弱势群体的关注、对私人领域的热衷，并非当前DV创作的惟一焦点。贾樟柯的第一部DV纪录片《公共场所》，没有故事、没有情节、没有贯穿始终的人物，是对“空间”所做的陈述。导演选择了诸如火车站、汽车站、候车室那些与旅途有关的场所，同时还强调了它们性质的含混：一辆汽车废弃后被改造成餐厅，候车室也可以打台球、跳交谊舞……摄像机在空间游历的过程中捕捉到了那些擦身而过的脸，他们和那些场景一起，共同表达了导演对一种处境、一种独特的文化空间的理解。贾樟柯在这部短纪录片中延续了自己电影的一贯主题。

就像贾樟柯的《公共空间》以及大量其他面向公众生活的DV作品所呈示的，天生具有大众文化品性的DV艺术为现代文化转型以来大众文化空间的形成起到了重要的作用。

德国著名文化研究学者克鲁格在论述电影时，为强调庶民观众的能动主体作用把电影比喻为一种“建筑工地”；在建筑工地上，不同的话语交汇冲突，形成了巴尔特所说的“多重意义”。正是电影文本的这种“无可避免的多重性”，使得它能“以其丰富多样的结构和魅力，为观众提供参与的机会，成为彻底开放和民主的公众空间中的一种运作范型。由于这种空间需要想像的介入和争辩，它成为基础广大的、志愿结合的汇集地。从而形成舆论性的公众话语”[45]。这种面向大众的公众话语空间在当下我国仍然起着极为重要的作用。甚至不妨说“启蒙”的一部分未竟之业，也得在今天依靠这种公众话语空间来完成。事实上，就中国的大众文化来说，它在中国的现代化进程中仍然起着一种无法替代的进步作用。与知识分子一直掌握着的至高无上的话语权的高雅型艺术相比，天生具有平民精神和大众传播媒介特性的DV艺术恰恰以其“无可避免的多重性”、人皆可用的平民性、技术上的便捷性等特点，使它能够以丰富多样的结构和魅力为广大平民观众提供参与的机

会，成为彻底开放和民主的、能够产生多重意义和舆论导向的公众空间。正如克鲁格所指出的那样，它可以“成为启蒙的训练场，也成为基础广大的、自愿结合的汇集地。这种人际关系便是通向启蒙的最佳途径”[46]。

总之，青年们举起DV，关注社会“底层”、记录真实生活、营造公共空间，成为目前DV作品中最核心的主题。它们记录了那些不曾被主流影像表现过的人和生活，透露出一部分真相，这会改变和修正我们对世界及他人的认知，也会改变后人对这一段历史的认知。

三、影像革命与公共空间的营造：新纪录片运动的深化与发展

DV的发展，不仅对于从事影像工作的专业人员来说是一种解放，对普通的大众来说，更是一种影像权利的解放。不妨说，在大众文化时代，影像的民主化和通俗化是文化的民主化和文化权力下移的表征。

贾樟柯、吴文光都非常看重DV运动所带来的影像革命的意义。贾樟柯曾说：“数字技术可能是电影史上的第二次革命了。它将把电影制作从原有的局限中解放出来。就像一支笔可以写出无穷无尽的故事，数字技术也可以让我们通过电影展示我们的创造力……数字技术将建构电影制作的新格局。”[47] 约翰·阿考夫拉则更为极端地表示：“数字技术是最终极的发展，再不会有其他选择。我们早已被它征服。数字会写下电影制作的最后一章，它将超越胶片影像和数字影像之间质的差别。数字技术最终将质疑电影制作的本质。”[48] 宁瀛说：“DV使得人一下子就可以解放了，好像没有束缚了，不管是从拍摄的体制上的束缚也好，制作上的束缚也好，都突然间消失了，我觉得DV恐怕还带来一场影像的新时代，它可能如电影的诞生，或者说与有声电影的诞生在现代电影诞生中同样重要的一次新的革命到来。”[49]

以上导演都看到了DV这一技术的发展，对整个影像表达系统的革命性意义。这一技术变革，不仅推动了制作观念的变化，更培育了一批作者和观众，在某种程度上也是在数字时代把纪实精神向前推进了一大步。

事实上，新纪录片的很多特点，比如底层视角、人文关怀、人道主义、纪实精神等在DV作品中都有体现。如果从DV的作者队伍来看，一部分是原来的新纪录片的作者，一部分是与大众媒体靠得更近的DV爱好者。当然，这两部分人员也是互动着的。因此，从这个角度来说，可以把DV运动看做是新纪录片运动在数字时代的深化与发展。

当然，DV在今天以后的发展中也存在或面临着一些问题。如目前DV的放映场所主要集中在一些大学和酒吧里，一些有影响的作品还很难在公共场所公开放映，人们大多难睹真容，只能流传在人们的口耳相传和文字叙述之中，这对DV运动深入健康的发展是不利的。这里面有体制方面的原因，也有DV作者与作品等方面的原因。此外，DV作品还存在着诸如题材过分边缘化、狭隘化、猎奇化，影像质量粗鄙化等问题。

作为高度仰赖现代科技进步的独特艺术——摄影、电影以及电视，其发明均源于西方而不是东方，这有着很深的文化、历史、美学的根源。电影作为一种意识形态的生产，有它赖以生存的直接的技术基础，这就是工业化的、技术化的支撑。而中国历来重“道”轻“器”的传统，使得电影本身的纪实性、造型性没有能够得到充分的发展。从中国电影的发展历史来看，正如司徒兆敦指出的：“和世界许多有电影文化传统的国家相比，中国电影的初始阶段，并没有出现一个真正的、坚实的纪录运动。电影过早地和戏剧联姻，和情节故事结合。”

同时，在影像叙事的观念和方式上，中国的影视作品，更多地注重戏剧性和大团圆结局，人物的出场、矛盾的出现与解决，都有一个相对固定的模式。在影像语言的应用上，中国传统文化擅长营造意境、情调、氛围，强调诗画一体，所以画面以静态为主，强调沉静中见诗意；而西方在长镜头和场面调度方面更显得徐缓从容、游刃有余，力争把现实的时空保持在一个相对完整的、具有一定时间长度的场面之中。

而且，电影传入中国以来，中国影视文化中的影视思维方式和创作方法，更多的是沿袭苏联电影的蒙太奇学派，这与20世纪中国特定的政治、文化的道路选择有关。新中国成立后，我们对苏联模式过于依赖，以致形成了惟此独尊的僵化模式。

此外，中国儒家文化传统中历来强调“诗言志”、“文以载道”，而蒙太奇的“画面将我们引向感情（即感染活动），又从感情引向思想”[50]的特点，在强调“载道”的文化中，在新时期以前长期的文化专制下得到了畸形的发展。所以强调政治教化为主的“格里尔逊”式的纪录片，也在中国找到了很深厚的政治文化基础。

综上所述，应该说，中国影视文化纪实的传统、实践和观念上的长期严重缺席的事实，使得我们对纪实精神的补课是必须和长期的。新时期初期，在电影理论和电影艺术创作中，强调造型性、纪实性，反对戏剧化，无疑是理论界面对这种困境而提出的纠偏要求。中国影视对纪实的“补课”、纠偏、乃至于矫枉过正的必要性和艰巨性，都将长期

存在。

一方面，纪实主义和戏剧主义是影视美学传统的两大风格形态，在世界影像文化的发展中，分别承载着记录世界的真实状况、揭示人的现实生存处境和给人类提供娱乐这两大基本功能（一者的功能类似于“镜子”，一者则类似于“梦”）。从中国新时期以来电影电视的发展脉络中，我们看到纪实美学潮流的不断涌动。无论从新时期初期第四代导演开始的电影纪实美学，还是后新时期走向更加丰富多元的电影电视纪实美学，尽管纪实的程度不同，纪实的观念、对纪实的真实性在不同时期的理解也并不完全相同，但他们在共同解构意识形态的神话、走向纪实的平民化立场方面，却是相同而且始终如一的。在一个开放的民主的时代，人们有权利看到真正的现实生活图景，有权利分享被拍摄对象的真情实感，有权利在此基础上做出自己的价值判断。影视的“纪实”就是对多年来影视文艺创作中“主题先行”、“粉饰生活”等一类违背生活真实的“假大空”的创作理念、方法的合理而必然的反动。

另一方面，转型时期影视纪实潮流的兴起，至少是对中国电视纪录片长期以来“格里尔逊”式的直接解说模式的突破。“格里尔逊”式的纪录片，强调主体的宣谕功能、训诫功能，大量运用画外解说；而且，这种解说以一种全知视角的方式，居高临下、不容争辩的语气来展开，仿佛执掌着绝对的话语权。在一个日益多元化的时代，这种训诫和宣谕越发显得独断和强制。人们已经厌倦了那种居高临下的、充斥着教训、不符合现实生活逻辑和情感逻辑的影视节目。鉴于此，只有通过“纪实”的“救赎”，才能完成对世界真实面貌的“解惑”、“去蔽”、“解符码化”。这就是新时期以来影视纪实美学浪潮不断涌动的重要社会原因。

纪实主义美学潮流在新时期以来的兴起与蔚为壮观，是几代文化人不懈的影视美学追求的自然结晶。不仅如此，纪实还表征了一种独特的人生态度，它与一种平民化、多元化、众生平等的立场和心态是密切相关的。纪实美学的潮涌，更深层次的意义是人们对真实社会生活的关注、对真实社会心理的关注、对人的个体深层心理的关注，这是人作为“人”的尊严意识、主体意识、自我意识觉醒的标志。这对于推进社会的民主化进程，提高人们对世界、对自我的认识和判断能力，从而在整体上提高民族文化的素质，都具有深远的意义。

纵观20世纪新时期以来我国影视文化中纪实美学潮流的嬗变与涌动，我们看到，中国社会在经历了深刻的社会文化转型之后，不断呈现出新的文化症候。一方面，我们通过对文化症候的分析，可以看到不同文化潮流在新时期以来的升沉流变；另一方面，对每一种潮流的考

察，也必然要放到这样深广的文化背景中，才能获得更恰切的理解。

作为影视美学重要一翼的纪实主义潮流，从第四代导演、第五代导演直至第六代导演，随着对真实的追求和对“假大空”的弃绝，呈现出勃然沛兴之势。随着后新时期多元文化空间的展开和电视传媒业的飞速发展，年轻一代的影视工作者以他们执著的纪实美学的追求，对中国影视文化纪实精神和纪实实践之双重的先天不足，进行了极有意义的“补课”与“救赎”。而这批纪实风格的影像在新的历史条件下对现实的平等对话和深刻介入，构成了后新时期文化生成的重要文化力量。

多元文化时代的到来，使得纪实美学的发展获得了更大的发展空间。虽然纪实美学的充分张扬与自由生长仍然未达至理想生态，但毫无疑问的是，这一不无曲折的影视纪实美学潮流，对于中国影视艺术在全球化背景下在新世纪的健康发展，对于人们更全面地认识影视的社会文化功能，对于人们更深刻地认识自我、认识自己所处的时代，都是意义深远的。

【注释】

[1] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第22页，北京大学出版社，1986。

[2] 《电影艺术参考资料》1979年第1期。

[3] 《电影艺术》1979年第3期。

[4] 转引自黄会林编：《走向纵深——中国影视从业者的使命》，第259页，北京师范大学出版社，1997。

[5] 《邻居——从剧本到影片》，第285页，中国电影出版社，1998。

[6] 戴锦华：《斜塔：重读第四代》，《电影艺术》1989年第4期。

[7] 杨远婴：《百年六代·影像中国》，《当代电影》2001年第6期。

[8] 见于《北京晚报》2001年5月10日。

[9] 韩小磊：《对第五代的文化突围——后五代的个人电影现象》，《电影艺术》1995年第2期。

[10] 详见本书第四章第四节的有关论述。

[11] 贾樟柯：《我不诗化自己的经历》，见于《我的摄影机不撒谎》，第367页。

[12] 同上书，第368页。

[13] 《现实一种：〈卡拉是条狗〉导演访谈》，《当代电影》2003年第3期。

[14] 《王超：真正地面对真正》（王超访谈录），《我的摄影机不撒谎》，第162页。

[15] 倪震：《荒原上的徘徊者》，《当代电影》2003年第3期。

[16] 《影像中国》，第318页，南方日报出版社，2003。

[17] 郑向红：《张元访谈录》，《电影故事》1994年第5期。

[18] 转引自《我的摄影机不撒谎》，第366页。

[19] 贾樟柯：《我不诗化自己的经历》，见于《我的摄影机不撒谎》，第368页。

[20] 钟大年：《纪录片创作论纲》，第43页，北京广播学院出版社，1997。

[21] 罗伯特·艾伦语：《电视纪录片新论》，第273页，中国广播电视出版社，1997。

[22] 张同道：《多元共生的纪录时空》，见于单万里编《纪录电影文献》，第826页，中国广播电视出版社，2001。

[23] 吕新雨：《记录中国——当代中国新纪录运动》，第13页，三联书店，2003。

[24] 戴锦华：《雾中风景》，第403页。

[25] 戴锦华：《雾中风景》，第403页。

[26] 《刚刚在路上——发生在90年代的个人影像记录方式的描述》，吴文光（广州三年展）。

[27] 高鑫：《受众审美心理定势的突破和重建》，《北京广播学院学报》1992年第4期。

[28] 转引自任远：《电视纪录片新论》，第265页，中国广播电视出版社，1997。

[29] 陈晓卿语，见于《影像中国》，第271页，南方日报出版社，2003。

[30] 吕新雨：《纪录片：在社会与个人之间抉择》，《天涯》2001年第3期。

[31] 张同道：《多元共生的纪录时空》，见于单万里编《纪录电影文献》，第826页，中国广播电视出版社，2001。

[32] 吴文光：《镜头像自己的眼睛一样》，第8页，上海文艺出版社，2001。

[33] 同上书，第6页。

[34] 同上书，第258页。

[35] 戴锦华：《雾中风景》，第403页，北京大学出版社，2000。

[36] 《漫说“纯文学”——李陀访谈录》（李静采访），《上海文学》2001年第3期。

[37] 《镜头像自己的眼睛一样》，第319页，上海文艺出版社，2001。

[38] 《镜头像自己的眼睛一样》，第319页，上海文艺出版社，2001。

[39] 《艺术世界》2001年第12期。

[40] 吕新雨：《从彼岸开始——新纪录运动在中国》，《天涯》2003年第3期。

[41] 吕新雨：《从彼岸开始——新纪录运动在中国》，《天涯》2003年第3期。

[42] 朱羽君：《电视的历史话语方式》，《现代传播》2001年第1期。

[43] 陈晓卿：《历史自有风情》，《现代传播》2001年第1期。

[44] 《影像中国》，第335页，南方日报出版社，2003。

[45] 转引自徐贲：《走向后现代与后殖民》，第281页，中国社会科学出版社，1996。

[46] 克鲁格语，转引自徐贲：《走向后现代与后殖民》，第281页，中国社会科学出版社，1996。

[47] 《艺术世界》2001年第12期。

[48] 《艺术世界》2001年第12期。

[49] 《凤凰周刊》2002年第15期。

[50] 〔法〕马赛尔·马尔丹：《电影语言》，第9页，中国电影出版社，1980。

第七章　“家”的寓言

第一节　走不出去的“家”或“铁屋子”

我们先试着从鲁迅先生的若干著述中来发现一个类似原型的圆形叙述结构。

其一，在《〈呐喊〉自序》中，鲁迅曾借助于一个化名为金心异（其实即为著名学者钱玄同）的老朋友的对话，表达了自己一种极为矛盾的心态：

> 假如有一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们吗？

这段心声流露出鲁迅对自己所从事的新文化启蒙工作之实际成效的不自信和怀疑的心态。虽然，鲁迅在写作《呐喊》的时候还是“听将令”的，还是试图“不免呐喊几声，聊以慰藉那在寂寞里奔驰的猛士，使他不惮于前驱”，故而小说的总体风格还是沉稳积极而向上的，甚至为此而“不惜用了曲笔”——如在《药》的结尾处凭空在革命志士夏瑜的坟上加了小花。因此金心异的回答也还是抱有希望的：

> 然而几个人既然起来，你不能说决没有毁坏这铁屋的希望。

但实际上，鲁迅的这种乐观和希望保存的时间却非常短暂。他很快就从“听将令”的“呐喊”（《呐喊》，1923）陷入“两间余一卒，荷戟独彷徨”的“彷徨”（《彷徨》，1926）心态中。因为篇幅的关系，在这里我们不去检索鲁迅个人的心态史，仅从他收入《彷徨》集中的几部小说（如《在酒楼上》、《孤独者》）来窥豹一斑。

其二，在《在酒楼上》中，吕纬甫总结自己从“出走”到“回来”的人生经历时，异常沉痛而自嘲地说：“我一回来，就想到我可笑。”“我在少年时，看见蜂子或蝇子停在一个地方，给什么来一吓，即刻飞去了，但是飞了一个小圈子，便又回来停在原地点，便以为这实在很可笑，也可怜。可不料现在我自己也飞回来了，不过绕了一点小圈子。”

其三，在《孤独者》中，魏连殳的经历也与吕纬甫或者说一只苍蝇的经历极为相似。他从一开始的反抗世俗、特行独立到最后清醒地自甘堕落，自认是人生的失败者，甚至“与狼共舞”、同流合污（按魏连殳非常清醒的自我嘲讽的说法，就是“躬行我先前所憎恶，所反对的一切，拒斥我先前所崇仰，所主张的一切”），最后自暴自弃，短命夭折。

关于“铁屋子”，诚如著名美籍华人学者李欧梵所言，“‘铁屋子’当然可以看做中国文化和中国社会的象征，但必然还会有更普遍的哲学意义”[1]。毫无疑问，在当年，鲁迅先生一而再、再而三地表达这种先知式寓言——甚至已经成为深刻体现其悲剧精神和宿命思想的创作无意识，其沉痛之深是令人震撼的。李欧梵从中发现了鲁迅的一种悲剧宿命思想：“少数清醒者开始想唤醒熟睡者，但是那努力所导致的只是疏远和失败。清醒者于是变成无力唤醒熟睡者的孤独者，所能做的只是激起自己的痛苦，更加深深地意识到死亡的即将来临。他们中的任何人都没有得到完满的胜利，庸众是最后的胜利者。‘铁屋子’毫无毁灭的迹象。”[2]

这种周而复始的圆形叙述结构的反复出现，是偶然的还是必然的？其中有什么内在奥秘？为了回答这个问题，我们应该引入“原型”这一术语。

主张源于种族记忆的集体无意识学说的奥地利著名心理学家荣格认为：“原始意象即原型——无论是神怪，是人，还是一个过程——都总是在历史进程中反复出现的一个形象。在创造性幻想得到自由表现的地方，也会见到这种形象。我们再仔细审视，就会发现这类意象赋予我们祖先的无数典型经验以形式。因此我们可以说，它们是许许多多同类经验在心理上留下的痕迹。”[3] 循此，我们正可以解释许多文艺作品之所以能引起观众读者共鸣的原因。正因为有潜藏在文艺作品表层结构背后的这种凝聚了祖先某些典型经验的集体无意识，某些神话原型形象。

著名的神话原型批评学者弗莱把历史进程中反复出现的神话原型，扩展到文学艺术作品中，指出，“原型就是典型的反复出现的意象”[4]。这种原型所讲述的，正如弗莱所赞同的格雷夫斯的两句诗所表述的那样：“有一个故事且只有一个故事/真正值得你细细讲述。”借用这种结构主义神话原型批评方法，我们也不妨把鲁迅先生在其小说中反复出现的这种循环性的圆形叙述结构，理解为一种20世纪中国文艺乃至中国传统文化的原型心理结构。

显而易见的是，这种圆形叙述结构甚至可以扩展到20世纪中国文学艺术的许多重要作品。如果放眼20世纪中国文学戏剧领域，我们会发现许多与此相似的更多的圆形叙事结构，都蕴含于文学艺术作品，包括电影中的“家”或“铁屋子”：巴金的《家》、《春》、《秋》，三部曲，曹禺的戏剧《雷雨》、《原野》、《北京人》，老舍的《四世同堂》，路翎的《财主底的儿女们》，张爱玲的《金锁记》、《创世纪》，丁玲的《母亲》以及其他大量的家族题材小说。

这种原型性的圆形叙事结构极为深刻地写出了中国传统文化对人的禁锢之深，以及处身于这个原型结构中的个体从传统、文化、家庭中彻底背叛、出走的艰难。

第二节 不同时代的主旋律变奏：从《小城之春》到《黄土地》

现在我们再来看看中国电影史上不同时代的几部经典性影片：

一、《小城之春》（费穆，**1948**）

本片表现了处于大动荡、大转折时期中国特定的社会文化语境中的知识分子的彷徨落寞心态。自19世纪末20世纪初以来，中国的知识分子都处于痛苦的传统/现代的文化冲突之中。

这部影片所呈现的破落萧条之“家”的环境是相当封闭的，到处是断壁残垣，徒有昔日大家族的荣华记忆。影片的人物总共只有五个，可谓惜墨如金，抽象性极强，无疑也更具典型性意义。在这不多的几个人物中，影片探入知识分子的心灵深处，塑造了必然要做封建社会陪葬品的旧人戴礼言（与《家》中的大哥觉新很像）；处于新旧交困之中，在新思想与旧伦理的斗争中充满矛盾和痛苦的“历史的中间物”——新旧交替的知识分子如周玉纹和章志忱；无忧无虑没有负累而有着较为光明的前途的一代新人形象小妹戴秀（影片通过台词暗示了戴秀第二年暑假将离开这里去到外面的大千世界）。章志忱是一个突然闯入的外来者，代表了外面的新世界新思想。但无论是章志忱还是周玉纹都无力冲破传统、伦理和道德规范的围城，都打不破这个“铁屋子”。由此，《小城之春》折射了20世纪前半世纪的时代文化氛围，表达了一种文化忧虑和文化反思的沉重主题，透露了对现实中国及其文化历史命运的深切关注以及挥之难去的困惑与迷茫。

此外，从剧本结构看，影片是一种首尾相连的环型结构或曰圆形结构。影片从周玉纹、戴礼言目送章志忱远去开始，以同样的目送远去的镜头结束。影片约十余天所发生的事情是一段大的插叙或闪回。另外，周玉纹挎着提篮买菜的镜头反复出现，强化了一种循环性和稳定感。相对封闭的环境中死气沉沉的生活因为章志忱的到来而掀起阵阵波动，但最后，却没能打破这种坚实的壁垒。在情与理的冲突的矛盾和痛苦中，章志忱走了，一切又都恢复了原样。就像鲁迅小说《在酒楼上》中的一个人物自嘲的那样，像一只苍蝇，飞出去走了一圈又回

到原来的起点。

二、《早春二月》（谢铁骊，1964）[5]

这部影片与《小城之春》相似，也有一个关于“家”的寓言以及“铁屋子”的传说的圆形叙事结构：一个相对封闭的空间——芙蓉镇，突然来了一个外来者，给里面的人们带来了种种情感和思想的波动，但最后外来者又走了，一切又恢复了原样。可见这一圆形结构是一个20世纪文学艺术作品中反复出现的“原型结构”，很值得深入研究。

对于影片中的芙蓉镇来说，萧涧秋显然是一个外来的“闯入者”。他是想回避时代社会的洪流而来到芙蓉镇的，厌倦了喧闹变动的外边世界，像一个思家的游子一样，他希望在芙蓉镇找到“家”一样安全的世外桃源。但他却无法在这里实现他寻找“世外桃源”的梦想，也不能完成他的人道主义理想。他与环境显得并不相容，小镇上的人们都用异样的眼神打量他。像《小城之春》中的章志忱一样，对于陶岚对他的示爱与热情，他也同样采取回避甚至懦弱与无所适从的态度。当然，他还是唤起了陶岚的热情，影片埋下了陶岚将追随萧涧秋投入外面的时代洪流和大千世界的伏笔。《早春二月》比之于《小城之春》（也比之于小说原著）更具亮色的是，他是丢掉逃避现实的不切实际的幻想，重新投入社会的洪流之中。“重要的是讲述话语的年代”。这样的情节设置（对原小说有不少改动）无疑符合60年代中国文化语境的必然要求。但即使是这样，这部影片还是在当时被批评为小资情调过浓，不够革命和积极。

萧涧秋这一知识分子人物形象的塑造是影片的一大成功。应该说，这是对“十七年”中国电影单薄划一的人物形象画廊的一大丰富。萧涧秋这一形象具有相当的概括性，可以说代表了一代知识分子的心路历程。

从某种角度来看，萧涧秋称得上是一个中国的“多余人”或“孤独者”，至少是一个鲁迅所概括的“历史的中间物”。他无疑是个受过良好教育的清醒者，但却是一个孤独的清醒者。他懦弱无力，而且仿佛与整个社会、与社会下层平民格格不入，身心都处于隔绝和孤独的状态中。他似乎怯于与人交往，只有在他与小学生们打篮球时才真正完全地轻松愉快。他与仰慕他的陶岚的沟通，竟然主要不是通过语言交流，而是通过音乐语言。不知是有意为之还是无意识流露，导演也试图借助电影语言（近景、特写镜头的连续的正反打）来拉近他们之间的距离。但实际效果却可能是“欲盖弥彰”，反而暴露了他们之间不太容易

沟通的"阿喀琉斯脚踵"。

在萧涧秋与陶岚、文嫂的三角关系中，萧涧秋之所作所为似乎非常不可思议。他回避年轻漂亮的陶岚的大胆追求，而主动靠拢拖儿带女的寡妇文嫂，并下决心要与文嫂结婚，试图通过无爱的婚姻来挽救文嫂。实际上，这除了他作为一个个人人道主义者的善良无奈之举外，也是他拒绝拯救、拒绝振作的人生选择。萧涧秋作为一个现实社会的逃避者和失落者，虽退避到了芙蓉镇，但还不是完全死心，对文嫂的"拯救"可以满足他并未完全死灭的人道和社会理想，可以体现他的某种主体性。而在与陶岚的关系中，如果他接受充满生命活力的陶岚的示爱，他就反倒成了一个"被拯救者"。这显然是他不愿意的，这正是萧涧秋的矛盾心理之所在。

三、《黄土地》（陈凯歌，**1984**）

从文化象征的意蕴来看，导演在黄土地这一艺术意象上寄寓了非常丰厚而复杂矛盾的象征意蕴：既表现黄土地作为中华民族发祥地之如母亲般的宽厚仁慈，又对黄土地之冥顽、封闭、自足僵化等劣根性进行了深刻的反思。这样的文化寻根和反思的意向是与中国80年代中期文化"寻根"和反思的思潮相一致的。

而这种复杂性正是黄土地这个"铁屋子"的根本特点。

为表现这个让人感情极为复杂的"铁屋子"，导演不惜浓墨重彩地渲染铺陈。在影片中，大部分黄土地的外景都是在早晨或黄昏拍摄的。这使土地的色调显得更为浓重，从而确定了土黄色的色彩基调，令黄土地既洋溢着浑厚宽容如母爱般的暖色调，又给人以沉重压抑得喘不过气来的沉重感。此外在画面造型上，影片充分发挥了电影造型手段的表现功能。起伏绵延的黄土常常占据了整个画面，地平线常常处于画面的上方，往往只是在画面的左上方才留出那么一丝儿蔚蓝色的天空，仿佛在提示着观众希望的艰难、可贵和挣扎的努力。除了此类仰拍镜头，还有大量的附拍镜头，构图均非常饱满而富有力度，大远景镜头中的人在苍凉博大的黄土地上劳作、休憩，把人与黄土地、与民族文化的那种血脉依存的关系形象生动地表现了出来。与之相应，摄影机则几乎一动也不动，这种近乎静态摄影的摄影机运动方式无疑是与黄土地的生命风格相一致的。

影片在光的运用上也独具匠心。如拍窑洞时，为了塑造翠巧爹这一形象，张艺谋有意强化了室内外光线的对比效果，从而有效地增强了人

物造型的立体感和真实性。有时窑洞内的翠巧爹在火光或油灯的照耀下，深深的皱纹仿佛沟壑纵横的黄土地，更凸现了这一凝聚了中华民族所有苦难和沧桑的思想内涵极为复杂的“父亲”形象。再如在拍母亲河——黄河时，影片无意于表现黄河波浪滚滚的气势，而是特意选择在阴天和傍晚去拍摄，着意把黄河拍得十分安详、厚重和温暖，把黄土地/黄河这一对一阴一阳的中华民族之“根”表现得非常到位。

无疑，黄土地就正是一个导演精心设置安排的“家”，是一个封闭性的、充满“温情的愚昧”自足的“铁屋子”。

相形之下，顾青作为一个现代性的代码，正是一个启蒙者的形象。他试图融入这个家，但似乎与这个“家”格格不入。正如陈晓明指出的，“它是一个外来的和被强加进去的意指符号”。[6] 顾青的到来，对老爹基本上影响不大，但却“唤醒”了翠巧和憨憨这样“沉沉入睡”得并非很深的人。翠巧试图抗争，离开这个“铁屋子”，但却终于未能成功，的确如鲁迅所言，“徒增了无可挽救的临终的苦楚”。顾青的启蒙理想与努力在翠巧这儿似乎陷于失效。而顾青与老爹一家的接触过程及翠巧表达了要跟他去解放区的意愿之后的犹豫、矛盾、彷徨等，实际上还涉及到鲁迅小说中另一个极具深意的原型——“无物之阵”。

鲁迅在《这样的战士》中写道：“一切都颓然倒地——然而只有一件外套，其中无物。无物之物已经脱走，得了胜利——

他终于在无物之阵中衰老，寿终。他终于不是战士，但无物之阵则是胜者。”

鲁迅在杂文《“碰壁”之后》中写道：“中国各处是壁，然而无形，像‘鬼打墙’一般。”

从某种角度看，顾青等启蒙者或战士的悲哀正在于他们找不到真正的敌人或对手，或者说敌人或对手是隐形的、看不见摸不着的。而且对手还往往披上了一层家庭伦理亲情含情脉脉的面纱。很多时候，害人者是不自觉无意识或者干脆就是从良好善良的愿望出发的，而且他本身就是无辜的受害者。无疑，面对如此庞大、隐藏得极深的对手，启蒙者的孤独、寂寞、迷茫、无可奈何几乎是命中注定的。

我们还不妨把《黄土地》与也有相近启蒙主题的《红色娘子军》（谢晋，1960）比较一下。在《红色娘子军》中，敌人在明处，对立是公开的、势不两立的。于是洪常青终于通过自己的牺牲完成了启蒙的使命，把吴琼花救出了“铁屋子”。《黄土地》则显然绝非那么简单。可见不同时代的话语表述，其背后所隐藏着的意识形态与内涵和时代文

化精神是何等的耐人寻味。

而从叙事结构的角度看，顾青从进入这个家——黄土地，到“启蒙”的失效和离开，基本上构成了一个封闭的或循环性的圆形叙事结构。也许是为了强化这种圆形性，影片中有几个反复强调以至于似乎重复出现的镜头。例如顾青“来”与“去”镜头的渲染和反复出现，时间也仿佛被有意拉长了。再如两次出嫁镜头中某些场面“惊人的相似”的重复（一次是顾青与翠巧均目睹的某个无名姑娘的出嫁，一次是翠巧的出嫁。而毫无疑问的是，这两次出嫁均是千百年来在这片黄土地上所发生的无数女子的无数的婚礼仪式之一）。

同为陈凯歌代表作的《孩子王》（1987）也有一个类似于《黄土地》的“铁屋子”的原型结构。

在《孩子王》中，知识青年老杆也是一个“来而复去”的外来者，一个“不见容于传统秩序的‘他者’”。由于偶然的原因，他被任命为小学老师，教初三的学生。到了任上，他发现，教室是茅草竹棚，四面透风；学生上课没有课本，每天照着黑板抄课本；教学方法也是多年一成不变的那一套：学生抄写课本，然后是段落大意、主题思想之类。老杆抱着“救救孩子”的启蒙理想，试图改革，但却以被革职而告终。这一切启蒙的努力终归于失效。正如戴锦华所说，“他们的到来，与其说动摇甚至颠覆了特定的秩序，不如说只是进一步印证了这秩序的岿然不可撼动”[7]。因而他除了在最后把一种怀疑传统文化的意向留给他的学生王福，在一个树墩上写下“王福，以后什么都不要抄了，字典也不用抄”之后，只能怀抱无可奈何的失落而离去。此刻，作为人文知识分子的陈凯歌，无疑对传统文化和传统的教育方式对下一代的危害有一种切肤之痛。在一定程度上，通过这部电影，陈凯歌是像鲁迅那样发出了“救救孩子”的沉痛呼声。尽管这部影片与他拍制于三年前的《黄土地》相比，已缺少了《黄土地》式的苍凉凝重，相反显得有些怪异。

由谢园扮演的知青老杆，是一个自我意识很强（强得以至于有些怪气）的知识分子形象，他与周边环境极不协调，甚至与知青战友都显得有些隔膜。这部影片和这一形象折射了陈凯歌的自我意识，他曾说过，《孩子王》“就是面对我自己的，相当于文化的作品，集合了我对文化、人的尊严和人的价值的思考”。影片中老杆置身其中的，由几支孤零零剑一般直刺蓝天的仙人掌所构成的“复活岛”形象，以及飘若仙人般出现五次的牧童与牛群等意象，都明显带有极强的主观意志。

第三节　一个圆形叙事结构的叙事分析与文化意味

在探讨“叙述的语法”方面取得极大成就的茨维坦·托多洛夫运用叙事学方法研究小说。他认为，“如果我们明白人物就是一个专有名词，行为就是一个动词，我们就能更好地理解叙事文学”[8]。因而他完全按语法分析的模式，把人物都看成名词，其属性都是形容词，所有行为都是动词。这种分析方法虽有一定的机械性，但我觉得也不妨试用来分析一下这几部影片共同表现出来的叙事结构。这实际上是对结构主义、叙述学和神话原型批评等方法的一种综合性使用。

我们不难发现，如果按托多洛夫的方法为影片中的几个主要人物命名，且分析归纳他们的行为方式时，这种叙事结构基本上可以表述为：

在一个相对封闭自足的稳态环境中——可以是一个家庭或大家族式家庭，也可以扩而广之推到这个家庭所在的外部环境：如《小城之春》中是一个家庭；《早春二月》既可以指一个家庭，也可指称芙蓉镇那个世外桃源般的小镇；《黄土地》既可指老爹、翠巧、憨憨组成的家庭，也可指那一片浑厚凝重而封闭的黄土地以及黄土地上年复一年生活着的人们——A、B、C、D生活在一起，相安无事。

然而，E出现了，远道而来，进入这个由A、B、C、D组成的封闭自足世界。于是这个世界的平衡被打破了，仿佛是一潭死水掀起了阵阵涟漪。在A、B、C、D这个大家庭中，A很顽固，不为任何外界所动甚至可能阻碍、反对E；B心有所动，几乎难以自抑，于是向E表白，但E却犹豫畏缩不前，于是，B又只得重新回到原来的生活和心态；其中C属于这个家庭或环境中更为年轻新鲜者，也受到了E的感染，他最终将跟随E而去；E到这个封闭的结构中，与A、B、C、D均发生过一定关系之后，又悄然离去，于是这个结构又重新恢复平静，就像鲁迅笔下那个寓言性的铁屋子一样，照常在睡眠中“死去”。当然，个别人已经被唤醒，如C，他（她）最终将离开这个“铁屋子”，追随E而去。

当然这是一种删繁就简、取其大要的结构主义叙事学分析，其中微妙的差异或变奏也是存在的。

从上面的粗略分析看，这几个不同时代的叙述结构表现出某些“惊人的相似”，我们不妨再对这几类人物做些深入的探讨。

1.A类人物：旧家庭的维护者

这一类人物包括有形的如《黄土地》中的老爹，《早春二月》中那几

个让萧涧秋感到异己力量的同行。也有无形的维护者，如萧涧秋也感到来自小镇中各种异样的眼光、窃窃私语，那种可以意会，难以言传的氛围。就此而言，萧涧秋仿佛来到了一个“无何有之乡”，入于找不到对手的“无物之阵”。

《黄土地》对这种无形对手的揭示更具有震撼性。在影片中，沉默寡言、木讷的老爹不仅仅是无辜的，而且本身也是受害者，他只是如“日出而作，日落而息”般循环往复地做着祖祖辈辈大家都在做的事情。因而，顾青所面临的对手，绝对不仅仅是这个满脸沧桑的老爹，甚至可能也是他背后那个既博大深沉又冥顽不化的黄土地。黄土地，已经成为一个人格化了的中华民族传统的形象。

《小城之春》中除了寥寥五个人之外，也从来没有出现过一个阻抗周玉纹、戴秀他们走出家庭去追求新生活的作为异己力量的形象，但这种无形的力量却自始至终冥顽地发挥着作用（诸如道德、责任、义务）。这种无形的力量，不仅周玉纹、章志忱他们能强烈地感受得到，就是我们观众，也能通过影片所传达的那种萧条、没落、衰腐的气息和氛围而隐约感觉到。

2.B类人物：新旧交替，旧家庭的无辜殉葬者

这是一些具有“历史的中间物”性质的人物形象。像《家》里的大哥觉新、《北京人》里的愫芳、《雷雨》中的周萍等等，他们由于历史的安排和宿命，也由于自身性格方面的弱点，注定要成为鲁迅所说的“历史的中间物”，即在封建传统势力与反叛势力之间游移不决，甚至两头不讨好；在“新”与“旧”之间都找不到自己的位置——既找不到按照旧秩序给他设定的固有位置，也找不到按照新思想的逻辑应该有的位置。他们最后的宿命只能是为这个走不出去的家庭，为这个摆脱不了的传统殉葬。诚如论者指出，当年那种“高觉新式”的性格和悲剧的产生，考其深层社会历史原因，“是在彻底反封建的要求已经提出，而旧的生产方式与生活方式还远未最后退出生活，民主革命在推进中，但传统的思想文化、道德规范依然禁锢着人们的精神这种历史条件下形成的” [9] 。

这些人的悲剧性命运所以发生的一个重要特点是他们往往被一种来自亲人的温情，对家庭的义务责任感束缚住了。正如有论者在论述高觉新的悲剧人格与悲剧结局时指出的：“主宰了高觉新的，主要不是观念，而是人物在实际生活中的位置，和在这种位置上形成的思想习惯。不能忽略一种陈旧的生活方式对于个人的限制。在这一方面高觉新的悲剧正在于，《新青年》、《新潮》、《每周评论》已经闯进了他的生活，而未经变革的旧的经济关系还把他牢牢地束缚在原先的位

置上。”因而迫使他们付出一辈子生命代价的，“是东方式的家庭格局，和沉重的家庭义务。”[10]

比如《黄土地》中的翠巧，一方面，她的自我意识和女性意识已经开始觉醒，在外来力量的感召之下，成为新生活的向往者和追求者。但她同时又是类似于《家》中的觉新那样的“长子”角色，上要尽孝，照顾早年丧妻，含辛茹苦把她和憨憨抚养大的父亲，下要尽姐姐之责，甚至要为弟弟的娶媳妇做出牺牲。这一切传统、家庭的赋予和要求，使得她必然无法轻轻松松地去追求新生活，最终只能成为旧时代的殉葬者。导演陈凯歌在《我怎样拍〈黄土地〉》中谈到对这一人物形象的理解：“翠巧作为一个敢于与命运抗争的觉悟者，她所选择的道路是很艰难的。难就难在，她面对的不是狭义的社会恶势力，而是养育她的人民的那种平静的，甚至是温暖的愚昧。较之对抗恶势力，这种挑战需要更大的勇气。”[11]

3.C类人物：旧家庭有希望的冲破者

如《小城之春》中的妹妹戴秀，《早春二月》中的陶岚，《黄土地》中的憨憨，《孩子王》中的来福，《家》中的觉慧、觉民等，这些人无一例外，都是大家庭中的最年幼者，传统的附累最轻，代表着希望与将来。这样的人物设置和理想寄托无疑在整个20世纪中国文化界占有重要地位，被视为现代性思想表现的进化论思想的一种体现。

4.E类人物：外界光明的象征与“闯入者”

这一类人物大多是现代知识分子，是现代文明的先觉者和播火者，但他们常常带有一定的多余人的性格特点。他们掌握了知识的权力话语和真理，但先进现代（主要来自西方）的思想在遭遇现实实际时，却常常发生尖锐的矛盾冲突。于是他们犹豫、懦弱、不自信。他们虽然力图融入生活，但却仿佛与现实生活格格不入。尤其是被他们点燃内心的希望和热情之火，因他们的感召而清醒过来的人——往往是异性要求他们有更多付出时，他们常常陷于矛盾甚至莫名的恐慌之中。这有时让我们联想到鲁迅小说《祝福》中的“我”在面对祥林嫂的诘问时所陷入的恐慌。

从这些人物分析看，他们是具有相当广泛的代表性的。毫无疑问，这一反复出现的原型性的圆形叙事结构的文化蕴含是相当深刻的。这一原型表征了20世纪中国知识分子的典型心态，聚焦了20世纪中国思想文化领域的众多关键问题。

其一，蕴含了现代知识分子对家族文化的批判、思考以及复杂感情。

钱穆先生曾说过："'家族'是中国文化的一个最主要的柱石，我们几乎可以说，中国文化，全部都从家族观念上筑起，先有家族观念乃有人道观念，先有人道观念乃有其他的一切。"[12]

的确，家庭，在传统中国人的观念中具有相当重要的意义。家，不仅仅是生存之地，更是情感和精神的皈依之所。游子无论走多远，思乡念家之情总是像线牵着风筝一样牵着他。与欧美国家相比，家在中国人心目中所占的比重是无与伦比的。孙中山曾说过，"中国人最崇拜的是家族主义和宗族主义，所以中国只有家族主义和宗族主义，没有国族主义。外国旁观的人说中国是一盘散沙，这个原因在什么地方呢？就是因为一般人民只有家族主义和宗族主义，没有国族主义。中国人对于家族和宗族的团结力非常大，往往因为保护宗族起见，宁肯牺牲身家性命"[13] 。

如此看来，家族主义与近代以来仁人志士谋求国家富强的民族主义或国家主义是有矛盾的，因而是有违中国的现代性进程的。

此外，家族观念和家族伦理文化以家族为本位，而不以个人为本位，这又势必戕害了个体精神和个体意识。就此而言，家族文化甚至成为封建专制主义和封建伦理道德的基础，因而有悖于现代社会的发展。五四批孔的急先锋陈独秀曾指出家族、伦理与孔孟之道的天人同体关系："孔子之道，以伦理政治忠孝一贯，为其大本，其他则枝叶也。故国必尊君，如家之有父。"[14]

鉴于家族观念和家族本位文化对个性意识和国家民族观念的双重阻抗，五四新文化运动以来，启蒙知识分子屡屡把批判传统的矛头对准家族制度与伦理。"在中国，家庭成了整个社会，因此，我们可以说中国的社会，就是中国的家庭制度。"[15] 但因为知识分子本身就出自这个家，因而这种批判又常常显得极为矛盾犹豫。理想上的彻底决绝的批判和反叛与感情上千丝万缕的联系、依恋，形成为激烈的冲突——理智与情感的冲突。这种冲突不仅表现在文学艺术作品中——如大量的"历史的中间物形象"、"长子形象"、中国式的多余人现象等，甚至也表现在一代知识分子的艰难的现实选择中，如鲁迅、胡适、郭沫若、徐志摩等。

其二，折射了现代知识分子的启蒙理想与现实、现代性理想与本土传统伦理观念的冲突。

电影作为一个现代新兴艺术样式，就像新小说曾在梁启超等人那儿被寄寓了"新民"的文化启蒙功效一样，也自然会在作为知识分子的编导演艺术家手中承载相应的意识形态内涵。而启蒙与救亡作为20世纪中

国最为重要的主题，也必然会相应表现于电影的叙事之中。这正如杰姆逊所说的："所有第三世界的本文均带有寓言性和特殊性：我们应该把这些本文当作民族寓言来阅读，特别是当对它的形式是从占主导地位的西方表达形式的机制——例如小说（电影作为一种'舶来'的西方20世纪的新兴艺术当然更是如此——引者注）上发展起来的。"正因如此，杰姆逊断言："第三世界的本文，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的本文，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。"[16] 想一想当年鲁迅、郭沫若的弃医从文和"听将令"，想一想郁达夫《沉沦》中主人公跳海自尽前对祖国的抱怨，这样的不无文化强权意味的第一世界对第三世界的判断还是不无道理的。

与此相似，上述我们论及的几部影片，在一定程度上，的确表现了现代知识分子对以家族文化为核心的传统文化的态度——认知、批判、决绝反思又难免于依恋；既致力于打破铁屋子，又对这种打破的有效性和个体力量的有限性发生怀疑和不自信；那种追求现代性理想的义无反顾与传统道德的沉重附累，尤其是这种道德与理想的冲突涉及到个体情爱时的矛盾困惑乃至懦弱与逃避……种种中国现代知识分子的思想痛苦和理性深度均可以在这一原型模式中找到清晰的指证。就此而言，这一圆形的原型叙事结构极为生动地折射了现代知识分子的心理矛盾和心路历程，折射了中国现代化的艰难进程。

而且我们不妨说，《黄土地》中顾青的惶惑代表了知识分子对启蒙任务之艰巨的清醒了悟，比之与像《早春二月》那样横添一个较为光明的尾巴，自然要深刻得多。这恰恰是时代的进步。当然，也可以说是历史的悲剧，因为，这么多年过去了，我们似乎还未走出这个"万难毁破的铁屋子"，启蒙的任务还远未完成。

这种"历史的惊人的相似和循环"实在是令人感叹不已。

其三，"焦灼"与"现代悲剧感"——20世纪中国艺术的总体美学风格。

黄子平、陈平原、钱理群曾经概括20世纪中国文学的总体美学风格和美感特征是"一种根源于民族危机感的'焦灼'"，"浸透了危机感和焦灼感"，"这一焦灼的核心部分是一种深刻的'现代悲剧感'"[17] 。我以为这一风格指征也可以扩展到20世纪中国艺术（当然包括电影）。

大体说来，上述几部影片，都较为典型地代表了这一风格指征。《小城之春》的萧索、压抑、灰色调，无法这样生活又似乎一定要这样生活的危机感；《黄土地》的苍凉、凝重、沉闷、窒息，"要反反复复告诉观众再不能那样生活下去了"（陈凯歌语）的内在思想动机，缓

慢凝重的时间流程背后压抑不住的对时间的焦虑；相对而言，《早春二月》是最偏于暖色调的，最具有文人风格的，但也给人以春寒料峭之感，结尾的“光明的尾巴”多少有刻意拔高之嫌，与整部影片的叙事和整体风格似乎有一定的裂痕。无疑，正是编创人员对启蒙任务的艰巨性的认识，对家族文化和传统的既批判又不无留恋的矛盾心态，形成了那种苍凉、压抑、悲凉、“焦灼”、“现代悲剧感”的总体美学风格。

但历史的发展常常令人哭笑不得。翻过作为新时期主潮和代表性的既是开山之作、也堪称顶峰之作的《黄土地》（也包括《孩子王》）之后，我们不期然而然地迎来了第五代导演面目全非的《红高粱》、《菊豆》式的“弑父”的狂欢以及《顽主》和在大量的不可同日而语的第六代导演的影片中看到的更为激进的“审父”、“弑父”行为，更年轻的导演们义无反顾地叛离家庭，对传统进行了更为决绝的背叛——有时是用嬉皮笑脸的颠覆解构方法。

也许，这三部影片中主题意向最为矛盾复杂的《黄土地》将表征一个时代——20世纪或者说新时期的终结？

第四节　奇观与反讽：“家”的寓言与“铁屋子”原型结构的变异

马克思曾指出，历史往往出现两次，第一次以悲剧的形式出现，第二次则以喜剧的形式出现。

进入20世纪90年代之后，我们发现，这个“家”或“铁屋子”的原型结构发生了让人哭笑不得的变异。在一定程度上，《孩子王》代表了这一结构的衰落，而《红高粱》则代表了这一铁屋子圆形结构的终结和转向。

《红高粱》中也有一个外来者的形象，但这个无拘无束、天不怕地不怕的“我爷爷”，轻而易举就成功地“弑父”并得到了“我奶奶”。这似乎是一个无所不能的“拯救者”，他强壮、性感、充满野性的生命力。而那个始终未出场，但通过伙计的言语我们可以得知得了麻风病的“掌柜的”早已是病入膏肓、不可救药，也不堪一击。这就把一个极为沉重、艰难的启蒙话题演变为一个娱乐化的子虚乌有的传奇故事。从某种角度也许可以说，第五代导演至此已经放弃了启蒙理想，不再试图让观众与他们一起沉重地思考，而是与大众一起轻松愉快地娱乐和消费了。而且我们不难发现，事实上，无论是导演自己抑或影片中的叙述人都对这段传奇的真实性不敢十分肯定，所以用一种以画外音出现

讲述一个传奇性故事的方式来表现。

诚如张艺谋自己所述，《红高粱》是一部什么都有一点的“杂种”电影。“我就想换一个路子，拍一种既有一定哲学思想又有比较强的观赏性的电影。”这实际上反映了张艺谋一种开放的艺术视野和迥异于他拍摄《黄土地》时的理念和心态。的确，《红高粱》既有传奇性的故事和人物，也有色彩浓郁的画面造型和色彩写意；既有民族生命活力、凝聚力的凸现和大爆发、大喷发，民族与个体的生死存亡考验，中国人应该具有怎样的主体人格精神之类的“宏大”的主题，也有轰轰烈烈的浪漫爱情故事，更有如“颠轿”那样的充满视听冲击力的较为纯粹的“娱乐性”和观赏性。毫无疑问，《红高粱》对中国新时期电影之“娱乐化”的转型和走向有着重要的先导性意义。《红高粱》不仅表征了“家”或“铁屋子”原型结构的终结，也表征了一个以第五代为主体的新时期电影时代的终结，并宣告了一个注重感官享受、娱乐化、游戏性、商业消费趋势、平民化的后新时期的到来。

此后的第五代导演的许多影片中，这一铁屋子的原型结构继续发生着变异。这些影片中都有一个似乎是专门展示给西方人看的“铁屋子”的传奇故事。如《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《风月》、《炮打双灯》、《家丑》等影片，都在一个时间背景不甚清晰的封闭性的空间——通常是一个封建时代的大宅院中，讲述一个有关乱伦、私通的视觉奇观化和题材猎奇性的故事，常常是一个关于“一座散发着阴气的老宅子和老宅子里守寡的漂亮女人”的故事。这在很大程度上丧失了现实性、当下性和人文批判精神。这些电影并非无缘无故地被一些批评家尖锐地批评为“寓言化”即“反历史、反文化地把‘中国’作为一个影像的符码抽离于中国历史本身和世界历史进程之外” [18] 、是“后殖民主义”的产物，是刻意地“将中国‘他者化’与奇观化”。在一定程度上，这类电影的确有一种为奇观而奇观、为展示而展示之嫌疑。他们的影片，时间上是模糊的滞后的，空间上则是奇观化的、远离尘世的，缺乏锐利的反思批判意向和凝重厚实的人文理性思考，没有了那种精英知识分子的痛苦和迷茫，尽是对作为空洞能指的“民俗”的无休止的迷恋和展示。这表明：“作为精英的第五代实际上通过他们的影片放弃了对于民族文化和道德危机的思考，远离了对现实民众生存境遇的人文关怀。”（李奕明）

从表面上看，《炮打双灯》也是一个作为画匠的外来者唤醒了女扮男装、身份颠倒，被“囚禁”在大宅院中的女东家的性别意识和爱情，从而发生性爱纠葛、个体与家族发生冲突的故事。虽也不无反封建、追求个性解放的意识，但影片偏于奇观展示，启蒙的内容几乎荡然无存。影片以“双灯”来隐喻男性生殖器，画匠牛宝吸引女东家春枝的也

仅仅是性别。一个文化启蒙的命题简单化地还原成赤裸裸的性的禁锢与解放。《黄土地》中顾青的踌躇不决与牛宝不太真实的敢作敢当形成了鲜明的对比。影片中那个幽深古老、闭锁古板的大宅院，更给人以与世隔绝之感。[19]

《大红灯笼高高挂》讲述了一个在封闭的大宅院里发生的妻妾争宠的故事，有精美的画面，天才想像的“点灯”、“锤足”仪式，始终不正面露脸的一家之主。《菊豆》更是一个乱伦和“弑父”的故事，挡棺的仪式，染房里各种色彩的着意夸饰，虽然，大笔写意，视觉冲击力极强，但少了一份沉重。

关于《风月》，倪震曾对之曾做过如下锐利的批评：“陈凯歌的《风月》就是一次向精神废墟的寻踪。影片是他在昨日的废墟里挖掘，在废墟的迷宫里恋栈，从而也使他的理想主义在废墟的阴影里失落的电影之旅。”[20]

电视连续剧《大宅门》讲述一个大家族的恩恩怨怨，更通过白景琦这个形象渲染了一种“泼皮式”的暴发户精神，空手套白狼式的生意冒险，三妻四妾的桃花运和对权术的玩弄。电视剧所褒扬的精神从根本上讲是当下市场经济和资本积累的时代语境中各类大众欲望的隐晦表达。

《橘子红了》讲述一个大家庭里兄弟之间、大小老婆或情妇之间的情爱瓜葛或乱伦游戏，类乎恐怖片效果的音响令人毛骨悚然，慢悠悠的节奏、娓娓的台词，视觉效果极强的画面构图和服装道具进一步抽空了理性思想深度，强化了李少红所追求的“唯美”效果。在很大的程度上，这部作品中画面、道服、音响等元素已经反客为主，脱离了内容，也脱离了情节链条。而产生了独立的感性（视或听）审美价值。

这种变化正是时代文化转型的一种表征，是笔者在本书第一章中所概括的新时期/后新时期文化转型的几个主要趋向在影像艺术世界中的表现，也是对当下中国文化语境的一种必然反应。

其一，全球化与后殖民语境的反应。

当下的中国正处于一个全球化和后殖民的语境中，这种语境特点使得中国电影表现出对第一世界发达国家的一定程度的依附性和屈从性，他们会注意到有一个“他者”的眼光在看着自己，自觉不自觉地意识到西方人的眼光。因而许多批评家认为张艺谋等人是通过一个奇观化、民俗化的东方故事，为西方提供了一种“他性”的消费，创造了一个“西方视域中的东方镜像”。当然，我们要一分为二地看这种“后殖民”批

评。张艺谋曾对“后殖民”和“迎合西方”的批评很不以为然，称自己是依凭真切的有所感有所思而创作的。我觉得无论是批评者还是张艺谋的委屈和辩解，都可能是发自内心的。细究其真伪或恐实属不必。

即使退一万步说，“十七年”时期拍制电影与80年代末90年代以来的心态无疑是非常不同的。“十七年”处于一个自足封闭的环境中，而80年代以来则置身于一个全球化进程日益加速的现实中。无疑，不同语境的导演面对的“隐含的观众”是不一样的。按接受美学的思想，导演在创作时必然要考虑到“隐含的观众”的需求，“隐含的观众”甚至在实际上也参与了影片的生产。因而编导者是有意还是无意，倒是一个次要的问题了。

其二，审美感官化趋向。

《黄土地》的美学意义一般公认为是开创了一种“银幕造型美学”。实际上，这种视觉造型与好莱坞追求的视觉奇观化还是有着根本的不同。《黄土地》是一种偏于静态造型的视觉美学，而非动态性的视觉奇观展示。空间的大写意风格，缓慢的、几乎停滞不动的镜头运动方式，呆照式的镜头切换，某些意象的循环往复，对几十年来一贯的观众观影心理的挑战所带来的强烈的陌生化效果，都使得《黄土地》具有一种格外沉重的沉思的风格。它不仅仅是要观众用眼睛去看，而且还必须用头脑来思考。无疑，影片对象征方式和象征性意象的情有独钟，正是对影片深度思想空间极力挖掘的一种重要手段。而时间运动的缓慢，正可以让观众有充分的时间去从容思考。

但《大红灯笼高高挂》、《菊豆》、《炮打双灯》、《橘子红了》等影视剧，却偏于一种奇观化的展示。它不再是深度思考空间、表意性的营造，而是物象奇观或事件传奇的平面化的展示。在一定程度上，这是对观众的迎合，也是对西方观众和国外电影节的迎合。

总之，在一个时间跨度长达近半个世纪的历史行程中，几部电影（且不说数量、影响更大的那些文学戏剧作品）反复讲述这样一个原型性故事，里面蕴含的深刻而沉重的思想内涵无疑是发人深省的。

正如福柯所说的，“重要的不是话语讲述的年代，而是讲述话语的年代”。这个原型无疑聚焦了诸如启蒙话语的内在矛盾和张力、实现的艰难性和效果的有限性、现代性理想与严重滞后的当下现实、传统与现代、民族与世界、文化反思与价值重建等等20世纪思想文化史上最重要的话题，表征了知识分子对传统的复杂态度，是对20世纪中国文化命运和力量斗争的消长以及世纪之交以来时代文化转型的一种隐喻性表达。

【注释】

[1] 李欧梵：《铁屋中的呐喊》，第97页，岳麓书社，1999。

[2] 同上书，第98页。

[3] 〔奥〕荣格：《论分析心理学与诗的关系》，转引自张隆溪：《二十世纪西方文论述评》，第60页，三联书店，1986。

[4] 〔加拿大〕弗莱：《批评的解剖》，转引自张隆溪：《二十世纪西方文论述评》，第62页，三联书店，1986。

[5] 电影《早春二月》改编自柔石的小说《二月》。《二月》，上海春潮书局，1929。

[6] 陈晓明：《神奇的他者：意指代码在中国电影叙事中的美学功能》，《当代电影》1998年第1期。

[7] 戴锦华：《雾中风景》，第319页，北京大学出版社，2000。

[8] 托多洛夫语，转引自张隆溪：《20世纪西方文论述评》，第143页，三联书店，1986。

[9] 赵园：《艰难的选择》，第297页，上海文艺出版社，1986。

[10] 同上书，第287页。

[11] 《电影导演的探索》（第5辑），中国电影出版社，1987。

[12] 钱穆：《中国文化史导论》（修订本），第51页，商务印书馆，1994。

[13] 孙中山：《三民主义》，《孙中山选集》，第617页，人民出版社，1981。

[14] 陈独秀：《复辟与尊孔》，《新青年》，1917年8月1日第3卷第6号。

[15] 樊浩：《中国伦理的概念系统及其文化原理》，《复旦学报》1993年第3期。

[16] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，见于张京媛主编《新历史主义与文学批评》，第235页，北京大学出版社，1993。

[17] 黄子平、陈平原、钱理群：《论“20世纪中国文学”》，《文学评论》1985年第5期。

[18] 李奕明：《世纪之末：社会的道德危机与第五代导演的寿终正寝》，《电影艺术》1996年第1、2期。

[19] 这个“大宅院中被囚的女性”模式让我们联想到另一个更为典型的原型结构：“阁楼上的疯女人。”这个原型为女权主义批评者所发现和猛烈批评，被认为是男权话语的一种典型体现。而我们回到《小城之春》、《早春二月》、《黄土地》，也会很有趣地发现，在这个“家”或“铁屋子”中，等待拯救的也都有一个女性，而外来的拯救者都是男性。而且在这一对男女关系中，都是女性被唤醒之后变得主动积极热情，而男性反而退却了。因此，这些影片或者说这一原型结构模式如果用女性主义、女权主义角度进行解读和阐释，也将会是颇为有趣的。当然，在此不赘。

[20] 倪震：《陈凯歌：中国历史文化的阐释者》，见于《华语电影十导演》，第202页，浙江摄影出版社，2000。

第八章　“媒体”的形象

第一节　媒体的含义

我们生活在人作为族类而存在的人间世上，就必然需要交流与沟通。通过交流，人类传播信息，传承文明，代代繁衍。而交流是通过媒介进行的，于是，我们不妨说，媒介构成人类最基本的生存状态。正如加拿大著名传播学家马歇尔·麦克卢汉所指出的：“传播媒介决定并限制了人类进行联系与活动的规模和形式。”

广义地说，媒介或媒体可以指任何在人际交流、文化传播中承载信息的中介物。麦克卢汉在其《理解媒介》[1] 一书中就广泛论及了从数字、服装、住宅、货币、汽车，到电报、游戏、广告、武器等作为“人的延伸”的我们生活中无所不在的媒介。然而，狭义而言，它仅仅指那些传达、增大、延长人类信息的物理形式，且主要是指那些在传播路线上以机器（主要是印刷媒介和电子媒介）为中介向广大受众（读者、听众、观众）传达信息的，如书籍、报刊、杂志、广播、电视、电影、网络等大众传播媒介。

然而，媒体又不仅仅是媒体，它不仅仅是载体，也不仅仅是信息，而

直接是文化形态，是物质文明和精神文明，是思维方式和生活方式。媒体的变迁，不同形态媒体在文化、社会中影响力的权力地位的变迁，都或直接或间接地表征了人类文明的盛衰沉浮。媒体渗透到人类社会生活的各个方面，在很大程度上影响我们感受外部世界以及构建社会现实的方式，对人的接受教育、成长和社会化，对社会的稳定，对文化的发展，都起着极为重要的作用。从传播学的角度看，每一次传播媒介以及由此引起的传播方式的变化，是可以成为人类文明发展中里程碑式的标志的。人类主导媒介的变迁，从口头语言到书面文字，从书面文字到印刷，从印刷到电影、广播和电视，从电影、广播和电视到网络——人类传播方式变化速度的不断加快更提示着新兴的、极大地改变人类历史进程的现代大众媒介的兴起。

麦克卢汉对媒介曾经有过一个著名的，虽不无偏颇但却影响深远的区分：热媒介与冷媒介。麦克卢汉划分冷热媒介的标准是清晰度以及信息量。他认为，手稿、电话、电视、口语、象形文字或会意文字等媒介因为清晰度低，故要求人的参与程度高，是冷媒介。与此相反，高清晰度的媒介为热媒介，如拼音文字、广播、电影等。热媒介因为清晰度高，故要求的参与程度低。

这一区分尽管影响深远，但其中颇多不尽严密之处。例如，他把电影归之于热媒介，而把电视归之于冷媒介就颇有值得商榷之处。这二者显然同大于异，而且影视互动与合流的趋向越来越明显。而且高清晰度数字化彩色电视机发展迅猛，电影的拍制也如有的专家预测正在走向一个无胶片时代。另外，因为拼音文字具有高清晰度而把它归之于热媒介也难于让人信服（这或许是殖民心态在起作用）。现在文艺理论界一般认为语言类艺术比之于造型类艺术（如影视艺术）更需要想像力的发挥，因为书面文字诉诸于读者的是极为抽象的文字符号，具有更多的空白与未定点而有待于填补。“一千个读者有一千个哈姆莱特”说的是语言文字艺术而不是具象化了的影像艺术，恰恰相反，影像艺术是不太需要观众介入的。当然，如果说是影视艺术更能让观众沉浸到剧情里面去而忘记自己，当然比进入语言文字所构成的想像的艺术世界要深得多。

而在我看来，在麦克卢汉的基础上，不妨从某种角度划分为古典型媒介与现代新型媒介两大类。事实上，麦克卢汉关于印刷文字与电子媒介的划分也在一定程度上蕴含了这一思想。美国传播学家拉姆潘在评述麦克卢汉的媒介思想时，列出了麦克卢汉对这两大媒介的若干两两相对特性的区分：[2]

视觉的触觉的

机械的有机的

序列的共时性的

精心创作的即兴创作的

眼目习染的耳朵习染的

主动性的反应性的

独白合唱

自我表现的群体治疗的

文字型的人图像型的人

扩张收缩

在此基础上，拉姆潘进一步发挥，认为印刷文化的人是市民，本质上是一种现代文化，电子文化的人是游牧民，本质上属于后现代文化。

我们这里所言的现代媒介基本与电子媒介相当。从某种角度看，这也是视觉文化与印刷文化的对立。丹尼尔·贝尔曾指出：“目前居‘统治’地位的是视觉观念。声音和影像，尤其是后者组织了美学，统帅了观众。在一个多元社会里，这几乎是不可避免的”，“当代文化正变成一种影像文化，而不是一种印刷（或书写）文化，这是千真万确的事实。”[3]

第二节　现代大众媒介的现代性及其悖反

大众传播媒介在现代生活中所起的作用越来越大，它已经在文化领域里取得了一种举足轻重的领导地位，极大地推动着社会文明的发展与进步。无疑，这种文明趋向与传播革命并非空穴来风，而是代表了一种不可逆转的历史趋势。这也与它自身独具的传播优势有关。

以摄像、广播、影视等新兴媒介为主体的现代大众媒介，在传播方式上具有古典传播媒介所远远不及的优势，其影响力更是后来居上。从传播和接受的效果及对人的影响的角度看，电子化的媒介是人的中枢神经系统的延伸，中枢神经系统把人整合成一个统一的机体，不像其他媒介往往只是人体个别器官的延伸。因而，影视等现代大众媒介还

是一种能逼真再现宏观对象物的空间性特征的“全息化”（holography）的信息传播媒介。

此外，现代大众传播媒介具有传播的共时性、受众的广泛性和参与性等特征或者说传播优势。正如麦克卢汉指出的：“大众媒介所显示的，并不是受众的规模，而是人人同时参与的事实。”以电视为例，其独特的传播优势在于现场直播性。电视传播是使用先进的光—电成像方式，它的拍摄与成像能够在瞬间同时完成，其传播又以电磁波为媒介而瞬间即可覆盖整个电视网络。诸如此类电视的独特传播手段，都是电视之即时性传播和共享性接受的物质基础。

与此相关，电视给观众的一个重要感觉是现场感和参与感。电视观众的参与分为两个层面：心理参与和亲身参与或者说现场观众的参与和电视机前观众的参与。因为电视的传播不同于其他古典型的传播媒介，观众并不仅仅只是受众或观赏者，而且还是参与者。传播者和受众之间采取的是“面对面”式的交流方式。

就大众传播媒介的这种传播优势，就其符合科技进步与文明发展的角度而言，大众媒介无疑具有一种现代性的含义，在一定程度上是一种现代化的尺度。

20世纪以来，中国以西方现代性为参照实施启蒙与救亡的浩大工程，整个社会都卷入了一个不可阻挡的现代化进程之中。作为经济基础之表象的特殊的意识形态，20世纪初发端的现代文学艺术也属于这一工程之列，与现代科学技术联系至为密切的影视艺术更是义不容辞地承担起了追求现代性的历史使命。比如，在30年代颇负盛名，与中国现代文学史上的现代派小说和现代派诗歌均有密切关系的《现代》杂志之前身《无轨列车》，就热情地为读者推荐电影：“这新兴的机械艺术将来的发展实有所预想不到的，为了这新的美的王国，我们就在本期里辟了一个园圃，俾使后来能够在这里得到一点新美学的收获。”[4] 这使得电影艺术在中国现代化进程的语境中具有显而易见的现代性的含义。

“现代性”术语源自西方。在欧洲启蒙主义大师那里，现代性是一项伟大的工程，是一套有关人类社会健康发展的理性蓝图。现代性理想社会由科学、道德和艺术三个领域组成，分别由工具理性、道德理性和艺术理性所支配。

具体到中国的国情和语境，现代性问题既与西方相关，又有着自己的特殊性。

在《追求现代性（1895—1927）》[5] 一文中，李欧梵认为，“现代性”是指“自现代以排斥过去的现时意识”。这种“现代”的时间观念和价值立场，明显受五四以来“进化论”思想的影响。中国自五四新文化运动以来，这种“以现时为主”的现代意识就相当强烈，在精英知识分子那儿，“现代意识”不仅仅只是以现时为主的信念，而且也是往西方求“新”、求“奇”、求民族国家之富强的探索。显然，在对现代性的热情追求中，寄寓了中国现代知识分子的许多良好、真诚的愿望。当然，由于中西方文化情状与社会主题等的诸多差异，以及文化交流的反常等原因，中国现代知识分子对这种“现代性”的追求呈现出错位和驳杂的特点。正如李欧梵指出的，这种现代意识往往表现为：“在不同程度上继承西方‘中产阶级’现代风一些司空见惯的观念：进化与进步的观念，实证主义对历史前进运动的信心，以为科技可能造福人类的信仰，以及广义的人文主义架构中自由与民主的理想。”也就是说，发生于西方的不同时代段的主题精神和思想追求，都杂糅并存在这种独特的现代意识中。所以在中国的特殊的语境中，现代性代表了一种乐观、积极进取的人生态度，相信历史是向前发展的，社会是不断进步（线性时间观念与进化论思想）的，追新逐异，新的就是好的，西方的就是新的和好的，在价值参照系上秉持一种线性时间维度和西方维度。

在中国新时期的语境中，大众传播媒介的现代性含义也是非常明显的，而且也具有驳杂混合的特点。虽然学术界近年来兴起了一股反思现代性的潮流，但在影视艺术领域却鲜有表现。无疑，作为一个发展中国家，大众媒介的发展在中国显然仍处于远未饱和的上升的态势，这在客观上也使得我们对其负面影响仍未有足够的警惕。也就是说，从审美现代性一面对现代性的批判和反思还远远不够。当然，客观情势是中国的现代化进程还远远不够，远未完成现代性的任务。

在西方思想史上，随着影视传播等大众媒介的兴起，伴随着一个现代社会的来临，媒体的正面功绩与负面效应都毕露无遗。对现代大众媒介的怀疑、反思和批判的传统，就始终伴随着影视传媒的发展。电影理论家鲁道夫·阿恩海姆曾在电视仍处于研制和试播的时期就预见到：“电视是汽车和飞机的亲戚，它是文化的运输工具。”“电视是对我们的智慧所提出的新的严峻考验。如果我们成功地掌握了这一新兴的媒介，他将为我们造福；但是它也可能让我们的心灵长眠不醒。我们一定不能忘记，在过去，正是因为不可能表达和传达直接的体验，使语言的使用成为必要，因而也强迫人们使用概念来思维。当传播可以通过手指的一按而进行时，人的嘴便沉默了，写作也停止了，心灵也会随之凋谢。”[6]

著名的法兰克福学派更是以对大众传播媒介的猛烈批判而著称。阿多诺和霍克海姆在《启蒙的辩证法》中指出：“文化如今在任何事物上都打上了相同的印记。电影、无线电广播和杂志构成了一个大系统，这个系统从整体到部分，都是一模一样的——与一切群众文化都是一个模样。”在他们看来，影视广播乃至杂志等大众传媒是助长群众文化的单质性，使人成为“单面人”（马尔库塞术语，相对于马克思所悬拟的身心全面发展的完整的人）的罪魁祸首。比如阿诺德·豪泽尔指出：“电影可以说是一种能够适合大众需要的，无须花多大气力的娱乐媒介，因此，人们称电影为‘给那些没有阅读能力的人阅读的关于生活的连环图画’。”[7] 马尔库塞所批判的“单面人”在一定程度上就是指那些在影视屏幕面前长大的，“用眼睛思维的一代人（麦克卢汉语）”。

从某种角度看，现代性问题有两个层面的含义：一是社会现代性，一是审美现代性。大众传媒符合中国社会对社会现代性之追求的路程，但却与审美现代性构成了一定的悖反。审美现代性是对现代性进程的反思和批判。在西方，这二者构成了较为合理的张力。而中国则较长时期之内都缺少对现代性的反思。

影视艺术的确具有去深度、平面化、零散化、复制性等特征，但这不是绝对的。一方面我们不能用过去的艺术标准来套新兴的影视艺术，一味沉湎于那些古老艺术门类的辉煌之中；另一方面，我们也不能持守简单的艺术进化论立场，仅仅以观众之多来衡量艺术的价值，惟新而新。

马克思曾经指出：“……只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵，能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。”[8] 显然，在马克思看来，艺术享受的感觉能力是“人的感性的丰富性”的重要组成，是对“人的本质力量”之“确证”的一种“尺度”。与此相应，对待影视艺术或媒介我们也应该采取一种宽容、开放、兼容并包的立场，使得艺术大家族的各个有机成员都和平共处，就像马克思所期望的未来的共产主义社会是“人的感官的全面的解放”那样，各个新旧人类传播媒介都应该共同为人类感官（理性的、感性的、听觉的、视觉的、想像的）的全面的解放而各自做出应有的贡献。而作为一个真正意义上的现代人，我们既要继承和发扬古老的文化遗产，又要站在人类文明发展的最前列。只有这样，我们才可能是一个丰富的人、全面的人。

第三节　电影作为一种媒体

麦克卢汉指出，“任何媒介的内容都是另一种媒介”[9] 。电影本身是一种媒介，那么，电影又是怎样表现其他媒介或表现自身的呢？或者说一种媒体在另一种媒体中是如何表现的，也即它是以什么样的形象出现在受众面前的？无疑，要探究这一点，就要寻找艺术作品的中介。因为艺术，特别是影视艺术，与现实社会构成了一种寓言式的微妙关系。正如美国学者弗雷德里克·杰姆逊指出的那样，文学（当然包括电影艺术）叙事是一种社会象征行为，是想像性地解决社会矛盾的一种意识形态表现，是以象征的方式既掩盖又解决现实中的重大矛盾。毫无疑问，通过对艺术作品中的媒体形象的一种“意识形态症候”式的分析，我们可以反观其中蕴含的意识形态内涵。而且媒体本身有一个大众传播形象的问题。因为媒体的一个功用或者说目的就是它拥有潜在的或想像中的受众，它要通过传播建构未知的受众群体。所谓大众传播的过程也就是一个“职业传播者利用媒介广泛、迅速、连续不断地发出信息，目的是使人数众多、成分复杂的受众分享传播者要表达的含义，并试图以各种方式影响他们”[10] 的过程。这也就是媒体的意识形态性的一种表现。

当然，我们的分析也就不仅仅限于传播者所试图传达的东西，也要从文本叙事的缝隙、矛盾或意味深长的沉默和断裂之处，发现传播者主观上没有意识到，但是巨大的历史之手却借助于个人之手而说出的意识形态内涵与企图。因为，“重要的不是话语讲述的年代，而是讲述话语的年代”。

为了使我们的论述有一个参照和比较的背景，我们先从西方一些电影中媒体的形象说起。电影中对媒体的表现，可以大致分为这么几类：

其一，在一些电影中，表现了对媒体的反思和批判的意向。

如20世纪60年代新好莱坞的代表作，阿瑟·佩恩的《邦妮与克莱德》（1967）就表现了这种批判意向。在影片中，使邦妮与克莱德走上犯罪之路的诱因之一是现代大众媒体令人们对虚荣和幻觉的沉迷。他们的很多行为，可以说是对大众传媒之所表现的模仿，如每到一处就摆出姿态合影留念。一次，当邦妮沉浸于看一部歌舞片时，生气地对打断她的克莱德和小莫斯说：“要是你们俩想说话，为什么不到外面去呢？”似乎电影银幕的世界反倒成了内部世界了。这说明他们是生活在一个虚幻的传媒与现实混杂的世界。他们总是对报纸刊登他们的报道极为感兴趣，不知不觉地他们的行为仿佛是为媒介的生存，媒介在这里成为了操纵他们无主体的人生的巨大而无形的力量。他们还把与被他们俘获的警官的合影照片寄给报社，邦妮写了一首《邦妮与克莱

德》的诗发表在报纸上，克莱德看到欣喜若狂，叫道："你知道你写的诗意味着什么吗？你讲了我的故事，你使我成了个人物，大家会记住我的。"这无疑是对大众媒介的强力讽刺。

意大利电影大师安东尼奥尼的《放大》（1966），较早对媒体再现客观现实的真实性问题、现实与关于它的复制品的关系问题进行了反思。身为职业摄影师的男主角无意中拍摄下来的照片是否真的记录了一桩谋杀案，当摄影师试图以现代媒体去证实一桩谋杀案时，一切都变得扑朔迷离，他也陷入了深深的迷茫和困惑。作为现代主义大师的一部代表性作品，其哲理的深度显然不止于对媒体的反思。但从某种角度说，影片确乎反映了对媒体的一种职业性的本体焦虑：照相机所复制的现实（实为形象或类像）是否真的能够再现现实？

在美国电影中，如果说《邦妮与克莱德》是对印刷以及摄影媒体极尽冷嘲热讽之能事的话，此后更多的电影则把反思的矛头指向了电视。

电影《摇尾狗》（1997）也是如此。在影片中，政客出于政治需要可以要求好莱坞电影人拍制"战争纪录片"，制造假新闻，并通过电视这一大众传播媒介播放。影视影像完全类同于、等同于或控制了现实生活，电影人沦为有着职业性快感的假象制作者，最后则被意识形态所控制并谋害。影片把反思的矛头直指传媒的欺骗性以及控制传媒的政治强权，是极为深刻的。

《电视台风云》（1976）也译作《广播电视网》，也对人与大众传媒的关系进行了深刻的反思。影片以电视行业的激烈竞争为题材。播音员因为收视率不高而别出心裁地宣称：他将在下次播报节目时当众自杀。电视人利用了这个新闻，结果收视率飙升。最后这个播音员成为行业竞争的牺牲品，因为在播音时坚持正义、揭露大财团的黑幕而在做节目时当众被杀，"实践"了自己的诺言。

再如颇具后现代风格的《天生杀人狂》（1994）。在这部电影中，导演奥立弗·斯通以谐谑反讽的手法，杂糅进纪录片、MTV、卡通、新闻片等影像媒体。其中男女主人公相识一场戏就直接模仿了曾经在美国颇为流行的室内剧《我爱梅乐》。电影反思了大众媒体对观众施加话语暴力的本质。那个忠于职守、被影像媒体异化了的著名主持人（他显然是一个非常合格的恪尽职守的电视人或新闻记者），被导演极尽冷嘲热讽之能事。甚至正是电视媒体报道炒作这一杀人事件的动机本身，诱使了更大的罪恶的滋生。在奥立弗·斯通的电影中，主持人（包括那些代表国家机器的警察、法官、监狱看守）都是卑劣污浊不堪的，很多时候甚至连那俩个雌雄大盗也不如（他们俩个至少相濡以沫，对爱情坚贞如一，还敢于对抗媒体和国家机器）。

其二，对媒体持比较辩证的态度。

还有一类电影则对媒体的功过持有比较辩证的态度，它们往往直面并正视现代大众媒体与我们密不可分的存在论关系，而不是简单地否定。毫无疑问，即或撇开现代媒体的巨大功绩不论，它也是客观存在的我们当下的现实与生存，我们不可能自欺欺人地视而不见或简单排斥。

索德伯格的《性、谎言、录像带》（1989）体现了导演对人类与媒介如何沟通的问题的思考。

正如一开始我们可能百思不得其解的片名所提示的，性爱、语言（哪怕是谎言）与影像都是人类最基本的交流和沟通的媒介。但这些媒介在工业文明发展的今天也可能被异化与扭曲，而在某些时候却很真实。比如在影片中影像与人的关系则比某些虚伪、扭曲的人与人的关系要来得真实可靠。到处流浪漂泊的格雷厄姆是一个无法与异性进行交流的性无能者，于是他与摄像机形成了一种互相信任的关系：他通过倾听被拍摄者的性经验来获得满足。正是通过摄影机的中介，反而衬托出其他几对男女关系的违反人性：或如约翰与辛西娅的偷情，或如安与约翰的徒有婚姻的形式而互相性冷淡。而且也正是摄影机的“返身逼问”（安突然把摄影机镜头对准原来总是拍摄别人的格雷厄姆），迫使格雷厄姆以及安和辛茜娅等都正视真实的自我，最后在一定程度上恢复了人的本真状态。

加拿大导演爱滕·伊格言喜欢在电影中探讨个人创伤和媒体之间那种不可分割的、互动的关系。他的《合家观赏》表现的是一家人通过看电视来维持彼此的关系。因为这样就不用通过目光来交流，从而免去了无言以对的隔膜与寂静。

其三，表现电影本身，称得上“元电影”的电影，如《天堂影院》、《开罗的紫玫瑰》、《后窗》等。

《开罗的紫玫瑰》对电影的虚幻本质有异想天开式的喜剧化的解构，本身是一个神话式的写作——以神话解构神话。影片对电影世界虚构性的解构意图是显而易见的。正是借助于这一假定性结构，伍迪·艾伦以其电影惯常的诙谐幽默，表达了艺术世界与现实世界无法通约性这一深刻思想，别出心裁地反思了电影逃避和远离现实生活的缺点，揭示了电影艺术的虚构本性。在这一意义上，这部影片堪称一种“元电影”。

意大利电影《天堂影院》有一种人文主义的忧伤，有一种淡淡的对电

影艺术衰弱的无奈和怀想。影片中的电影院，仿佛是一个远离尘嚣的天堂，充满人文的温馨和怀旧的感伤。

影片呈现了两种怀旧感伤情绪的纠结：主人公导演维塔（即托托）对个人成长经历的怀旧与广大观众对电影历史的盛衰沉浮的怀旧感伤。与此相应，影片呈现了两种历史的纠结：托托在电影中成长最后成为大导演的个人成长史与电影艺术的盛衰沉浮史。也就是说，这是一部关于一个人的历史与一种文化的历史的影片。

从电影的历史看，从最早的易燃胶片到不燃胶片，再到后来电视录像兴盛之后的电影业的萧条，这是一条有迹可寻的线索；另外，从一开始电影受到教会的严格检查，接吻镜头的被剪，到接吻镜头阻挡不住地充斥于银幕，再到最后成名了的维塔把阿尔夫莱多剪下来的接吻镜头全部连起来，电影显然以一种特有的意大利式的幽默从一个角度回溯了一下电影史。

从个人成长史的角度看，托托的生活太多地与电影有关，从小看电影、学着放电影，正式以放电影为职业，最后成为大导演——甚至他的爱情方式都是学电影的。他对心爱的姑娘的求爱方式，明显是对经典的电影求爱方式（如莎士比亚戏剧中罗密欧追求朱丽叶）的模仿。他们的爱情像无数的电影所演绎过的爱情那样美丽动人，也一如电影中那样虚幻飘渺，转瞬即逝。而托托的父亲则一直缺席，也正因此，电影放映员阿尔夫莱多担当了类似精神父亲的角色。与此相反，作为托托教父的神父，却没有能起到精神父亲的作用。两相比较，无疑衬托出了艺术力量的强大。如此说来，电影，与影片中的家乡一样，意味着童年、温馨、乡愁和梦境，所以阿尔夫莱多才反复叮咛托托：远离家乡，不要回来。无疑，在外面，在路上，走出电影的梦幻世界，才意味着真正长大成人。

这部电影喻示着一种我们应该采取的对电影银幕世界的一种辩证态度：既入乎其内，又出乎其外。我们无疑生活在一个影像文化的时代，我们的成长几乎离不开影像艺术对我们心灵的影响和熏染，我们自小就从中汲取美好的情操和人文的力量。但如果我们一味沉醉于虚幻的银幕艺术世界，永远也走不出家乡，那我们也就永远长不大。正如阿尔夫莱多来对托托的教诲："每个人都在寻找自己幸福的星辰。天天混在这块土地上，会以为这就是地球的中心，会相信一切永恒不变，会变得比我更盲目。生活和电影不同，现实要艰难得多。离开这儿吧，回罗马去，你还年轻，世界是属于你的。"

本片还从电影文化的角度来表达对电影的看法，意蕴丰富而意味悠远。比如影片中反复出现的"疯子"、"广场"等意象也是有明显的隐喻

意义的。“疯子”对“广场”的独霸、唯我独尊、对电影的痛恨，代表了一种与时代格格不入的反文化势力。由此我们完全可以联想到电影的产生所带来的文化意义：它作为一个现代公共文化空间催生了一个民主社会的降生。广场、影院，是一个新的自由、多元、民主的公共话语空间，它充满了民主和启蒙的氛围。

关于希区柯克的《后窗》，著名电影导演特吕弗曾经非常简洁肯定地说过，“这是一部关于电影的电影”，也就是说——“元电影”。这不仅仅是由于它隐喻了电影对于人的“窥视”心理的满足，涉及到观影的深层心理，而且还因为常常巧妙地嵌在影片中的各色有关电影的小隐喻，它们经常提醒观众想起电影。

首先，这部电影把观众放在一个“窥视者”的视角上，让观众像那个新闻记者杰夫一样，从中得到乐趣也付出代价。杰夫打着绑腿坐在椅子上，偷窥对面窗户里的人、事，干着急却无法动弹的情势和心情与我们在电影院里的观影经验非常相似。

其次，在通过后窗所看到的一扇扇窗户中，杰克几乎是在饱览各种类型的电影：“孤心小姐”的窗户是“社会情节剧”；杀妻者的窗户是“谋杀情节剧”；带狗夫妇的窗户上演的是“‘家庭喜剧”；作曲家的窗户是“音乐传记片”；女舞蹈家的窗户是“米高梅式”的“后台歌舞片”。此外，电影的前半部分很像无声片，听不到声音，没有特写镜头，距离、角度始终不变。而到音乐家弹奏钢琴，既是故事的一部分，也是片子的配乐（有声源音乐）；老处女“孤心小姐”的三场戏，活脱一部完整的默片。

第四节　中国电影中媒体的形象

作为一个处于现代化进程中的发展中国家，媒介，尤其是以影视广播等为代表的现代传播媒介，较少在银幕形象中占有突出的地位，几乎称得上很少表现。

电影《苦恼人的笑》（1979）的主角是报社记者。从主体上看，主要涉及谎言与真理的严峻主题。本来这是一个反思媒体的欺骗性的极好的角度，但从影片的处理来看，虽然以新闻传播媒介为反思的对象，但是更像一部政治反思之作，重心落在政治反思与人性反思，媒体还仅仅是一个可有可无的陪衬。但这部电影也许隐含了一个以电子媒介（视觉）反思文字媒介的极为现代性的意向。正如有论者指出，“第四代导演所作的引人注目的工作是利用电影贬抑语言文字系统，张扬

视觉感知系统，并且把它与对‘四人帮’的政治批判结合起来，代表作品是《苦恼人的笑》”。[11]

在影片中，新闻报纸成为在政治强权控制之下的满纸谎言，记者这一职业视听觉所见的真实与语言这一抽象的文字符号系统的虚假骗人的本质形成尖锐的矛盾。影片的主人公傅彬只能通过称病来逃避这一矛盾。从某种角度而言，这部电影对于社会语言机制对人的压抑、精神病症的发生机制等问题，做了非常有益的探讨。而从电影的影像语言来看，电影表达这种视觉与语言的尖锐矛盾的一个方法是声画的对立。声音和画面的强烈的不一致，既表达了两种媒体的矛盾也表现了主人公强烈的内心冲突、心灵的矛盾与人格的分裂和扭曲。如其中的两个镜头：

> 某研究所。
>
> 1.声音：震耳欲聋的放纵的怪笑；
>
> 画面：晶莹闪光，变成各种形状的试管、烧杯。突然，试验器皿全部被敲碎，消失。
>
> 2.声音：玻璃被敲碎后尖利刺心的效果；
>
> 画面：各种丑怪的笑脸。

电影《人生》（1984）反映的是中国改革开放的早期，在那个时候，影视等电子文化还未崛起，印刷媒介仍占有主导性地位。

所以，印刷文化成为向往和追求现代文明的一种当然的象征。在影片中，高加林梦寐以求、让刘巧珍崇拜不已的职业，正是作为广播及印刷媒介之主体的通讯员或记者。高加林最后的回到家乡，是一种道德伦理的回归。电影反映了一种现代化与传统伦理道德的冲突及困惑。

电影《凤凰琴》（1994）也把媒体神圣化。大山里界岭小学的窘困、艰辛和让人动容的老师们的平凡事迹，因为张英子的一篇《大山、小学、国旗》的投稿引起新闻媒体的重视，记者来到界岭小学，拍了许多照片，而后文章与照片又刊登在省报上引起了社会的关注，境况有了很大的改变。县里给界岭小学拨出了3000元专款，特批了一个民办教师转正的指标，而这个指标是影片后半部分推动情节发展的重要的叙事动力。

《一个都不能少》（1998）无论原小说作者或电影的编导是否有意识，从文化分析的角度着眼，它其实已经涉及对几种媒体的某种价值评价。魏敏芝到城里找人，先后借助于几种媒介。先是车站广播找人（广播媒介），再是通过写寻人启事（印刷文字媒介），都未能找到。只有电视介入之后，才发挥了广播与书写远不能及的神奇作用：不但找到了张慧科，而且使得魏敏芝的眼泪博得了广泛的同情，最后形成了城里人争相捐助希望小学的义举。这是一个非常想当然（一厢情愿）的，其实是以极端写实的表象掩盖了现实的复杂性的虚构的神话，但从中也不难窥得大众传播媒介的确在我们的日常生活中起到越来越大的作用。它确实具有一种其他媒介所不及的传播优势，确乎在广大民众的心目中具有非同寻常的崇高地位。张艺谋用他的电影为这一神话推波助澜，但也自然地表达了一种追求现代性的理想。电视媒体介入了贫困的乡村，带来了文明和现代性理想。张艺谋对电视媒体不加掩饰地褒扬有加。

不妨说，不是张艺谋拍出了《一个都不能少》，而是中国之追求现代性的现实语境创作了《一个都不能少》。

《网络时代的爱情》（1999）的故事基本结构以最新的媒介网络为情节的推动力。网络这一目前最新型的电子传播媒介，在影片中起到了推进情节的作用。影片似乎有意识地探讨作为新兴传播媒介的网络与人的情感表达的关系。影片编导似乎发现了网络时代人际交流的一些特点。例如片中男主人公滨子对话简短，像网络体语言。很明显，他拙于在生活中实际地与人交往。与同学们一起遇到毛毛，互相怂恿着谁上去搭言，滨子退缩了。当毛毛大胆地期待他表白爱情时，滨子竟然只能跑到公用电话亭，向毛毛的寻呼机上发出“我喜欢你”的字样。他与毛毛的爱情实际上只是虚幻的，柏拉图式的。按理说，网络作为一种新媒体是“人的延伸”，它应该是为人服务的，其合乎人性的功用应该是让人更方便，使人性更加全面和丰富而不是相反。但在影片中，网络却成为隐藏真实情感的、制造非现实的符号化爱情游戏的场所。

所以影片对网络媒体的反思意向是颇为复杂深刻、发人深省的，也是朦胧含混的。但总体而言，影片对网络还是抱有好感的。网络作为一种新型媒介显然是现代性的一种象征，这也与人们当下对网络的认识程度相关并受其制约。这一主题的反思意向似乎与《性、谎言、录像带》有异曲同工之妙。

《西洋镜》（1999）是对电影进入中国的那一段特定历史故事化了的电影叙述。故事也比较好莱坞化，明显带有好莱坞商业片痕迹。也许是出自一个美籍华人导演（影片投资方也是外国人）之手的原因，影

片对电影这一文明的象征寄寓了极高的期待。在影片中，电影是作为与传统文化（如京剧国粹以及当时人们落后封闭的观念意识）对立的姿态出现的。电影之传入中国，表征了中国之走向现代，走向文明。很明显，电影被编导寄寓了强烈的现代性理想。

在这里，电影这一媒介，成为一个西方文明与现代性的象征。电影的传入与国粹京剧艺术的自满自足构成明显的冲突和对立。当然，最终结果是电影为代表的西方文明取得了胜利。因而影片所表现出来的对西方文明的向往和推崇是相当明显的，对待现代西方文明与传统文化的态度则褒贬分明。

在《苏州河》（1999）中，贯穿整个叙事的画外音“我”始终没有露面，而只出现了声音和手。通过这个人的自述，我们知道他的职业是一个媒体工作者——摄影师。影片正是通过他的所见来叙述的。这种叙述方式在一定程度上营造了影片所表述的故事的某种超现实性，整个关于美人鱼的故事就像那个安徒生童话一样美好而虚无缥缈，迷茫而感伤凄凉。这与导演本人对这个故事的理解（或者说对爱情的理解）是一致的。事实上，导演本人对那种刻骨铭心、专一真诚的爱情虽抱有理想，但却不相信会存在这样刻骨铭心，以至于以生命相许的爱情。影片传达出一种“此曲只应天上有，人间能得几回闻”的惆怅和伤感。在这里，传媒所表现的虚幻的世界，取代了日常生活的世界。这也使得这种凄迷美艳的爱情成为一个现代都市童话。从某种角度看，这是对真实的人性人情的呼唤和渴求，也是对传媒的虚拟性的反思。

影片对摄影机所拍摄的影像世界的真实性的反思和批判是极为深刻的，同时对摄影机的掌控者——影片中未曾露脸的叙述主体的批判也是毫不留情的。摄影师宁肯相信摄影机，自认为“我的摄影机不撒谎”[12]，但面对真诚如美美的逼问：“你会像马达那样找我吗？”他的回答“会啊”显得犹犹豫豫、底气不足、言不由衷，被美美毫不客气地指斥为“你撒谎”！最后，当美美真的离他而去，并留下纸条要他像马达找牡丹一样去找她时，他也仅仅只是喝喝闷酒而已。他的画外音说，他将就这样喝着闷酒，等待下一次的爱情。这就把现代都市人内在的怯懦庸碌、言行不一、“语言的巨人，行动的矮子”的特点深刻地揭示了出来。

冯小刚的“变脸”之作《手机》（2003）贯穿着一个非常焦虑、非常严肃的现代主义式的主题——对人与媒介的关系，对人的身心外物平衡关系的思考。

手机是一种日常使用的便捷的现代媒体，是一种在人际交流、文化传

播中承载信息，向广大受众传达信息的中介物。然而，媒体又不仅仅是媒体，它不仅仅是载体，也不仅仅是信息，而直接是文化形态，是物质文明和精神文明，是思维方式和生活方式。媒体的变迁，不同形态媒体在文化、社会中影响力和权力地位的变迁，都或直接或间接地表征了人类文明的盛衰沉浮。媒体渗透到人类社会生活的各个方面，在很大的程度上影响我们感受外部世界以及构建社会现实的方式，正如影片中的费墨教授所总结的那样，“手机连着嘴，嘴连着心。”

《手机》的片头呈现了大约是20世纪六七十年代的乡村厂矿的景象，并对电话刚刚进入人们生活时作了颇为夸张的细节描摹，从而为当下手机对我们生活的介入和影响设置了一个历史的参照物，严守一声音传播昨日的艰辛和今日的便捷形成了历史性的对比，借此展开了一种关于媒介在不同时代的作用和意义，媒介与人的关系的思考。

然而，《手机》对媒介的思考，似乎陷入一种悖论。因为以手机为代表的现代传播媒介，具有一种二重性特征。它既是时代的进步，也迫使人付出代价，甚至可能由此产生无数的谎言和废话，甚至可以说，它在拉近人的身体距离的同时反而疏离了人与人之间的心灵距离。然而手机毋庸置疑也是一种进步，严守一最后未能见奶奶一面，恰恰也是因为他未接手机，真可谓成也手机，败也手机。手机，成为严守一永远的“心痛”。应该说，影片对手机的悖论的揭示是客观的，也是深刻的，这一切恰恰是由手机这一现代媒介本身的悖论所决定的。

毫无疑问，就大众传播媒介的传播优势，就其符合科技进步与文明发展的角度而言，大众媒介无疑具有一种“现代性”的含义，不妨说，在一定程度上，大众传播媒介已成为了一种“现代化”的尺度。但作为人体的延伸的媒介同时也对人本体造成了某种异化。

也许，这就是《手机》抑或“手机”的“现代性悖论”。

在中国，由于整个社会的生产力状况和生产关系性质仍然处于一个极力追求现代性的工业化进程之中的社会阶段。在这样的特定时期，现代大众传播媒介还是一个现代性神话的喻体。在一般民众的心目中，大众传播媒介在很多时候是落后、穷困、社会不公正的救世主（只要我们想一想民众对中央电视台《焦点访谈》的信赖与欢呼，以及它所建构的有如包青天般的主持公道的神话或公众形象）。而在我看来，《焦点访谈》发挥这种神奇作用是充满偶然性的，具有一种无可置疑的、天真异常的想当然性。更深入一步说，就当下大众媒体与意识形态的关系而言，中国电影中的媒体常常与意识形态合谋，进而为其开脱，承担了类似于救世主的责任和义务。从根本上说，这既是当下中国媒体与国家意识形态关系的一种真实反映（甚至大众传媒本身就是

意识形态的有机组成），也是真正的现代性还不够（如法制建设还不够）的表征。平心而论，中国当下从审美现代性维度对现代性的反思还很不够，而媒体有时候则阴差阳错地在承担本不应该由它承担的额外的任务。

【注释】

[1] 〔加〕马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，商务印书馆，2000。

[2] 〔加〕马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，第5—6页，商务印书馆，2000。

[3] 《资本主义文化矛盾》，第155—156页，三联书店，1992。

[4] 莫美：《影戏漫想》，《无轨列车》第4期。

[5] 见于李欧梵：《现代性的追求——李欧梵文化评论精选集》，三联书店，2000。

[6] Film as an Art，p.195，California University，1857.

[7] 阿诺德·豪泽尔：《艺术社会学》，第274页，学林出版社，1987。

[8] 〔德〕马克思：《巴黎手稿》，《马克思恩格斯全集》（第42

卷），第125页，人民出版社，1979。

[9]〔加〕马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，第34页，商务印书馆，2000。

[10] 德弗勒、丹尼斯：《大众传播通论》，第12页，华夏出版社，1989。

[11] 胡克：《第四代导演与视觉启蒙》，《电影艺术》1990年第3期。

[12] 娄烨在回答程青松关于为什么要设置这样一个“充当叙事者的摄影师的我”时说，“我希望获得一种叙述的均衡。美美和摄影师之间的关系若即若离，也是在反诘‘我的摄影机不撒谎’这个命题。我想说，电影只是我们看到的这个世界的一个部分”，“在电影里你看到的任何东西都是虚构的”。（程青松、黄鸥：《我的摄影机不撒谎》，第265页，中国友谊出版社，2002）

第九章　“摇滚”的姿态

摇滚，属于青年，是青年文化的一种典型类型。所谓青年文化，即以青年为主体的，集中表达青年意识形态的一种“亚文化”或“边缘文化”类型。其重要特点是对成人社会的规范、秩序、价值观念进行一种标新立异的，不无夸张的“风格化”的反抗。毫无疑问，青年作为“晚生的”一代，是成人社会的迟到者、边缘人、“一无所有者”。他们总想获得成人世界的认可，拥有自己独特的青年文化表达话语。“摇滚”，就是这种风格化的反抗的最佳表现方式之一。

第一节　摇滚的青年文化性

最初的摇滚是在激烈的种族对抗和社会矛盾冲突中发展起来的（其命名在诞生之初本身就不无歧视意味）。但后来青少年的加入使摇滚超越了种族对抗和社会歧视的政治内涵，获得了新的青年文化内涵，从而由一种种族音乐变成青年音乐。

首先，摇滚有平等的含义。因为，在摇滚的节奏中，黑人、白人、各色人种同声起舞，为一种共同的激情所驱动，投入到浑然忘我的原始境界中。这时，文化习俗的偏见以及道德的观念在人与人之间制造的对立土崩瓦解，人与人之间平等亲和。这就是摇滚展现在人们面前的世界，一种类似于尼采所描述的狂欢的酒神世界。

其次，摇滚表征了感性文化与身体文化的崛起。摇滚乐不屑于成人世界的循规蹈矩、理性严谨，而是崇尚感性、激情、生命活力，“怎么舒服怎么来”，因为青春、生命、感性身体之类的东西正是他们惟一拥有并值得自豪骄傲的资本。正如理查德·戈尔德斯坦在《摇滚之诗》中认为，摇滚最重要的特点乃是对青春活力的肆无忌惮的挥霍。

再次，摇滚具有强烈的文化反抗性与颠覆性，“正如弗里斯（Frith，1981）所指出的那样，摇滚乐吸引了中产阶级青少年，这是因为，它为他们提供了反抗他们即将进入的资产阶级世界的一种手段，反抗他们即将进入的中产阶级世界。”[1] 事实上，除了反抗中产阶级世界这一文化企图，在20世纪60年代，摇滚乐甚至具有相当明显的“左”倾意识形态含义。其特征是崇尚理想主义和乌托邦救世信念，强调精英知识分子的社会批判精神，抗议社会不公，为第三世界、少数民族族裔

鸣不平，反战，反官僚社会体制等。

因而，广义的摇滚不仅仅是一种摇滚而是一种文化。它与现代哲学思潮、文学艺术思潮及生活方式和社会文明的变革有着密切联系。从西方的历史来看，摇滚乐是近代浪漫主义的产物。浪漫主义解放了青年，使青年作为文化的主体出现在历史舞台上。此后，以青年为象征和主体的青年文化才逐步成长起来。

总而言之，摇滚具有相当深刻的文化意义。尽管在时间的流逝中，摇滚也逐渐被认为是一种音乐，但很显然，摇滚至多是一种不纯的音乐形式，甚至主要就不是一种音乐形式，所以它不仅仅是音乐，而是一种文化活动。“作为一种文化活动，摇滚就不仅仅包括音乐，而且包括与它联系在一起的其他形式和行为；它还包括演奏者和观众。”[2]在一定程度上，它甚至是青年文化的标记，是一种反叛成人社会和传统价值观念的宣言和姿态，是青年文化、后现代文化的标签。它不仅在音乐领域引发了一场巨大的革命，而且引发了世界范围内从语言、发式、衣着乃至生活方式和行为方式的，波及整个政治、思想方式和文化观念的巨变。

随着摇滚乐突破原先产生之时既定的种族藩篱而进入大众社会，其青年文化的含义、青年文化的特征愈益明显。毫无疑问，摇滚乐是一种青年音乐，它张扬激情，崇尚感性，蔑视规范，明显有别于成人文化。可以说，世界上还没有一种文化形式能像摇滚那样代表青年，让青年人喜爱而拒斥成年人——尤其是不堪承受摇滚乐的心理能量的老年人。所以归根到底，摇滚崛起并风靡全球的文化象征意义在于——它喻示了一个传统的由成人理性统治的社会文化正面临青年文化的挑战（至少是越来越走向多元并存），青年文化由边缘步入中心。

摇滚乐在中国当下的文化意义，也大体可以作如是观。在一定意义上，摇滚象征着世纪之交中国文化的巨大转型。但因为中国社会历史与传统的独特性，置身于一个具有相当稳固的成人文化传统的国度，再加之摇滚乐作为外来移植性文化而必然引发的后现代含义和时尚化特征，以及无法避免的模仿性等复杂因素，它的文化作用在我看来还远未发挥出来。

第二节　前奏：第五代电影中的“摇滚”

《摇滚青年》（1988）是一部充满现代气息和时代感的电影，也是一部在中国难得一见的歌舞故事片。就此而言，这部影片在中国类型电

影的建设中亦具有开风气之先的意义。从时间上看，这部影片很可能是对当时风靡中国的美国歌舞片《霹雳舞》的模仿和呼应之作。当时也正是作为时尚的西方文化标记的霹雳舞风靡中国大江南北之际，到处都是青年们跳霹雳舞，甚至还举行了全国性的比赛，有几支乐队脱颖而出，崔健、“唐朝”、“黑豹”等成为青年文化的新偶像。就此而言，《摇滚青年》这部影片具有明显的追求现代性的意味，美国文化、霹雳舞，这些都不无民主、自由、开放、个性、生命力等意识形态蕴含。

此外，如果联想到田壮壮对第六代导演一贯的扶持，他在第六代导演群体中无可替代的前辈领袖的地位，这部影片的意义更为耐人寻味。

影片中，青年舞蹈演员龙翔不满足于体制内柔美优雅的传统舞蹈模式，而在奔放纵情、充满生命活力的霹雳舞中寻找到了生命热情的寄托。他唱着“所有的绳索都解开”的摇滚歌词而断然离开了可以捧“铁饭碗”的歌舞团。为此，原先的女朋友与他分手，继续留在体制内跳传统而经典的红绸舞。龙翔在体制外的星星时装公司（在当时这样的公司还是凤毛麟角，属于新生事物）经理人那儿得到支持，按照自己的意愿——“唱得开心、跳得自在，生活就该痛痛快快”，举办了个人舞蹈专场并取得成功。与此同时，他还在一个也是从事相当现代的职业的广告设计师那儿重新找到了爱情。

无疑，在《摇滚青年》中，摇滚显然是现代性话语的一种象征，一个符号，一种“现代”的普遍性价值承诺。摇滚不仅代表或象征了现代青年的活力和热情，而且是他们寻找精神自由和情感寄托的一种独特方式。主人公从体制中走出，甚至要忍受爱情的失落——因为他的恋人希望他在体制内循规蹈矩地工作生活。但主人公不满足于现状而着眼于未来，并且尊重自己的个性，他借助摇滚而释放自己难以压抑的能量和热情。田壮壮自己说这部影片试图表现“年轻人对自己的向往和自己的梦多追求一点儿”。

也许正是这种理性象征内核的过于明显直白，使得这部影片与第六代导演的影片有很大的不同。有人就曾批评说这部《摇滚青年》“因缺乏精神内核和时代的普遍精神而流于‘波普艺术’那样的单薄、概念，反响不大”——这显然是来自更为年轻的一代的批评。

影片中出现了好几次摇滚青年们在光线暗淡的庞然大物——故宫午门前酣畅淋漓、旁若无人地跳摇滚舞的镜头。这种深意莫大的空间环境设计，无疑构成现代与传统的鲜明对比，引发观众对民族历史和现代文化潮流紧张关系的思考。

耐人寻味的是，“摇滚青年”龙翔在安于体制内生活的前女朋友（她跳的是传统意味极浓的红绸舞）那里得不到理解和共鸣，却在文化公司的白领女经理和一个女广告人那儿寻找到了理解。无疑，在一定程度上，这部影片敏锐地感受到了时代变异的脉搏，张扬了一种更适合于这个时代之生存的，代表了新的先进生产力的一批“新人类”（或者说我们曾提及的“新媒介人”）的意识形态。

在此前后还出现了几部与摇滚有关的影片。如米家山导演的《顽主》，虽然并不以摇滚为直接表现对象，但颁奖会开幕式上的时装模特儿展演那场戏，不仅有直接的摇滚表演，而且在整体上颇具摇滚意味，整台戏都不妨看做是一种广义的或具有摇滚精神的文化仪式。在舞台上，在一种摇滚的音乐节奏中，各色人等（农民大叔、地主老财、八路军和蒋匪军、破四旧的红卫兵、三点式的健美运动员和时装模特儿，包括跳霹雳舞或摇滚的青年）纷纷上场，在一个价值重估的现实舞台上尽情狂欢。于是在这儿，“摇滚”成为一场解构颠覆传统价值观的狂欢游戏。

张艺谋的《有话好好说》出品于1997年，远远晚于某些第六代导演的摇滚乐电影。但因为它是第五代导演张艺谋之作，也不妨放在这里略谈一谈。尽管这部影片与第五代导演乃至张艺谋自己的其他影片都看不出有任何相关之处，但毕竟它无法归入下面我们要详细论及的第六代或新生代导演。这部影片一开始就运用了晃动的镜头画面与行进中的摇滚节奏进行声画对位式接合，一起传递着现代都市的生活快节奏。姜文扮演的个体户书商就是一种类似于嬉皮士、无厘头的打扮，透出那种不屑于理性、逻辑、规范、法律而率性任意，“跟着感觉走”的行为逻辑更是在一定程度上渗透着青年文化特征。由现实生活中身兼模特儿、主持人、歌手、偶像派明星等多重身份的瞿颖扮演的影片女主角，举手投足，极为时尚乃至“酷毙”，甚至比姜文走得更远。虽然影片中三个男人恩恩怨怨、翻天覆地的所有瓜葛都是源于她，她却一脸的无所谓，整个“此亦一是非，彼亦一是非”，“爱咋整咋整”。她那种无所谓的、颇为后现代的性爱观念，甚至让有时还附庸风雅、来点小资情调的姜文举足无措。

因而，正如有论者指出，“《有话好好说》没有浪漫和梦幻，围绕着瞿颖的三个男人似乎都属于另一个时代（准确地说，姜文扮演的个体书商与李保田扮演的知识分子已经代表了两种不同的价值观、两个不同的时代，否则，影片的情节和冲突就无法展开了。——引者注）——不仅显得更为年长，其思想观念和处世方式也判然有别。瞿颖在他们中间产生的正是所谓的‘鲶鱼效应’，她时尚的生活态度激活了他们平庸、乏味的人生，让潜藏在都市生活下面那种躁动与骚乱的情

绪，在娱乐城的高潮戏中被夸张地演绎成一出闹剧”[3]。

从上述几部多少与摇滚乐有关的影片看，摇滚乐在这些影片中还只是一种抽象化或时尚化的符号——或者是作为社会规范的异己性力量的象征，或者是带有浓厚的对主流意识形态的颠覆企图的表演性仪式化力量，或是被喜欢追新逐异的张艺谋当作一种时尚化、风格化的追求……摇滚乐与影片的结合显然还不是那么融合无间，互为依存，互为本体，而更多的，还只是一种符码、一种象征。

第三节　摇滚与第六代导演

在第六代或新生代电影导演的影片中，摇滚与他们有了更为密切、几乎称得上同体共生的关联。在很大程度上，第六代导演的登堂入室和最初的引人注目，恰恰就是因为包括摇滚乐手在内的边缘人题材取向和那种动感十足、节奏热烈、让人眼花缭乱的摇滚式的电影语言形态。下面分几个角度进行论析。

一、青年群体语言表达和日常生活状态

第六代导演在他们的影片中如此集中地表现摇滚，这已经在很大程度上成为一个令人瞩目的奇观了。《头发乱了》、《北京杂种》、《周末情人》、《站台》这些影片，都打上了鲜明的摇滚的印记。可以毫不夸张地说，摇滚，已经成为第六代导演一种商标式的符号标记，成为他们这一群体独有的生命表达方式。

《头发乱了》被评论界称为“中国第一部摇滚电影”。影片出现了四段完整的摇滚演唱。它叙述了一个女性在分别代表了边缘文化和体制文化两种文化冲突的两个男性之间的游移不定，从而体现了对摇滚的一种极为复杂的矛盾心态：摇滚虽然极具吸引力，但似乎充满不定性和危险感，这也表现出这一代年轻人在向西方寻求现代理想的过程中所感受到的来自现实和传统的有形无形的压力。

在影片中，女大学生叶彤在两个男人之间游移不定。这两个男人似乎分别是两种类型的文化的符号：一个是颇有点玩世不恭的摇滚歌手，一个是忠于职守的片警。这种形象设置无疑喻示了反叛与秩序两种矛盾的张力。这两个人都是女主人公儿时的伙伴，但现在他们选择了不同的人生和不同的文化身份。叶彤作为一个有着深切的童年记忆情结

的“寻梦者”，在两种文化冲突中陷入迷茫、痛苦和尴尬。最后，在经历了一番爱恨情仇的纠葛折磨之后，她在都市灰蒙蒙的天空和列车的喧嚣声中挥泪而去，再次开始心灵流浪和寻找的历程。影片充满了拼盘式的影像语言，MTV式的镜头组接，镜头的摇移晃甩之任性随意似乎充满了摇滚的激情，其间更穿插有大量必要或不太必要的摇滚演唱场面。给观众的感觉似乎是，摄影机不仅仅是导演的“自来水笔”，而且还成为了导演张扬摇滚精神的工具之一部分，成了导演个体生命的一部分。

于是，在第六代导演那儿，摇滚不仅仅隐含了一种革命性的力量，更是一种有苦闷、有焦虑、有危机的日常生活。它带来欣悦和快乐，也带来危机和伤害。

《北京杂种》更是对摇滚乐的全方位接触：题材是街头摇滚，演员是摇滚乐手自己演自己，主干故事结构是几个摇滚歌手不断寻找便宜的排练场所的过程，电影音乐是摇滚乐（或是直接来自画内摇滚乐手的演奏，或是同样是摇滚乐手演奏但来自画外——作为背景音乐或主题音乐——的摇滚乐），摇滚乐手排练演出的摇滚歌舞场面更是反复出现。影片中的摇滚歌手除了排练，就是不停地寻找排练场所，似乎他们的所有生活都与摇滚有关。吴文光表现艺术家的生活和追求的纪录片《流浪北京》中也镶砌进了摇滚乐。其中有一场摄影家高波从听古典音乐变成摇滚乐，又从摇滚乐换为古典音乐的场景。《我的1966》也在对五位原为红卫兵的人物的访问中，穿插了女子摇滚乐队“眼镜蛇”的排练演出《我的1966》的全过程。于是整部纪录片充满了“1966，哦。我的1966，红色列车，满载着幸福羔羊……”的摇滚节拍。《悬恋》中也穿插了一个年轻人弹奏摇滚乐的几个镜头。《周末情人》也表现一批摇滚歌手的日常生活以及作为摇滚歌手的爱恨情仇，片中有一个镜头是他们无聊地在街头闲坐聊天，随意地扭摆摇滚，极为日常生活化。

毫无疑问，摇滚，已经成为他们不可分割的日常生活的状态之一种了。

二、摇滚的意识形态含义

摇滚不仅仅是一代青年人的某种日常生活状态或方式，也蕴含了超出形式本身之外的意识形态内涵。中国的“摇滚之父”崔健的某些摇滚歌曲明显有着鲜明的意识形态对抗色彩（如《一块红布遮住了眼睛》），虽然这种对抗性和反抗性随着时代的进一步改革开放和商品

社会的日益形成而逐渐弱化。管虎在拍制《头发乱了》时就明确表示，“这理应是一部反叛的电影——它在视角上，注定要本着一种区别于当代中国电影的严肃的批判现实主义态度来叙事”。《北京杂种》的导演张元在论及《北京杂种》时谈到了他对摇滚的看法，“以前我们活得很充实，但不知道外面是什么样的世界，邓小平帮助我们打开了眼界，我们接触到大量的西方文化，摇滚乐就来自西方。摇滚乐具有很强的反叛色彩，所谓反叛就是发现问题”。贾樟柯在谈到《站台》的拍摄时也谈到了他对与摇滚乐具有相似性的流行音乐、流行文化的看法，从而解释了自己为什么要在影片中大量运用流行音乐作为背景音乐。他说，“到80年代，人们开始寻找自我的意义，流行文化开始产生。人们开始能享受世俗的生活，最早是来自港台的流行音乐，是流行音乐打破了革命文艺的专制，使文化出现了多元的状态，流行音乐在中国的产生意味着中国人挣脱了集体的束缚，获得了个人的生活。” [4]

毫无疑问，第六代导演对摇滚乐的音乐之外的意义——诸如个性解放和自我意识觉醒的象征，反叛的姿态和精神，西方文明（或更狭义一些——美国文化）的符号性特征 [5] 等的认识是相当清晰的。因此，第六代电影中对摇滚的表现无法摆脱某种趋新求异的时尚性和有意无意的模仿性，但他们天生与摇滚精神具有心灵同构性，并在他们的艺术表现中具有一种先锋性和前卫性的力量。他们正是借助天生属于他们的摇滚，用破碎零乱的近乎摇滚乐的形式，试图去“把住一些把不住的东西”，表达他们所理解的文化意图。这使得他们的影片代表了80年代中国一种带有明显的青年先锋文化特点的都市文化的兴起。这种青年都市文化既不同于“顽主”一族电影所表征的具有后现代颠覆解构特征的“泼皮化”的市井文化，也不同于第五代导演如《太阳雨》、《给咖啡加点糖》、《站直，别趴下》、《与往事干杯》、《伴你到黎明》等影片所呈现的经过精英知识分子的意识形态修饰的平民文化形态。这一文化以青年文化为先锋，而青年文化又以时尚文化作为标举自我的旗帜。此外，它还具有内向性、青春感伤性等特点。

但这种意识形态表达不再具有那种无法调和的对抗性，也不会对主流意识形态构成巨大威胁。

三、后现代时尚与青年文化姿态

在很大程度上，很大一部分第六代导演的影片属于“青春片”范畴。而青春片要求有足够时尚的外观表现以吸引青年观众。所以，在很多时候，摇滚在第六代导演的影片中，具有强烈的时尚外观的意义。影片

往往以亮丽刺激、符合青年人审美形态特点的外观代偿性地满足青年人的本能需要。就此而言，这些电影中的摇滚，就更多地带有为摇滚而摇滚的时尚性和文化姿态性，而且随着时间的推移，这种特征越来越明显。也就是说，某些时候，摇滚出现在他们的影片中，并不具有题材上、故事叙述上或影片风格上的不可替代性；有时候仅仅只是一种时尚的标志，或接近于某种更易为观众所指认的商标或符号。正如有论者指出的："在'摇滚乐'电影中，摇滚乐不仅是音乐的问题，而且是文化姿态的问题。玩摇滚的目的不是摇滚本身，而是为了标新立异；标新立异的目的同样也不是它本身，而是不甘于沉沦，去追求与众不同的更时尚的生活。"[6]

美国文化学家丹尼尔·贝尔在谈到美国20世纪60年代"反文化"的青年文化运动时，特别对他们发布一系列彻底反叛既定文化的宣言的行为提出了自己的看法："这种宣言的可笑之处是它滑稽地模仿六十年前青年知识分子的论战口吻和理论姿态，对一系列准则大加践踏。不过，为了让新兴的反文化运动看起来比以前更大胆、更革命，模仿一下也未尝不可。攻击本身就像一场虚张声势的戏，目的在于强调纯系子虚乌有的所谓'特征'。"在一定程度上，第六代导演的出场也具有这种姿态性和表演性。如他们集体发布《中国电影的后黄土地现象》，计划拍摄超级城市系列电影等。管虎在《头发乱了》中刻意打上"八七班"的字样。胡雪杨发表文章称："90届（85班）五个班的同学是中国电影的第六代电影工作者。"[7]

在一定程度上，第六代导演在影片中大量使用摇滚，也有这种原因在内。因为摇滚具有强烈的表演性和文化姿态性，是青年人特有的文化。

【注释】

[1] 转引自〔美〕约翰·费斯克：《理解大众文化》，第11页，中央编译出版社，2001。

[2] 〔美〕大卫·R.沙姆韦：《摇滚：一种文化活动》，见于《摇滚文化》，第58页，天津社会科学出版社，2000。

[3] 颜纯钧：《与电影共舞》，第239页，上海远东出版社，上海三联书店，2003。

[4] 转引自《我的摄影机不撒谎》，第370页，中国友谊出版公司，2002。

[5] 〔美〕西奥多·格拉西克在《阿多诺、爵士乐、流行音乐的接受》中说，“历史地看，摇滚乐是美国特产”。（《摇滚文化》，第58页，天津社会科学出版社，2000）

[6] 颜纯钧：《与电影共舞》，第243页，上海远东出版社，上海三联书店，2003。

[7] 《电影故事》1992年第5期。

第十章　电影的青年文化性

第一节　青年文化性释义

美国社会学家伯杰曾论述过青年文化或青年性（Youthfulness）的问题，他对以往社会学家简单地把青年文化的特征归结为“享乐主义、不负责任或反叛”，对仅仅从生理年龄的标准来划定青年性表示了不同的看法。

他指出，按照通常的用法，当我们说什么人具有“青年性”的时候，我们并不是主要说他们看起来年轻，因而相对稚嫩、没有经验；我们的意思是说他们倾向于在行为中表现出某些特性，尽管从一般经验来看，这些特性与年轻有关，他们也不是绝对的按年龄来划分。不管年代学上的年龄有多大，具有青年性的人们总是倾向于冲动、本能、精

力旺盛、敢于探险和投机、轻松活泼；他们倾向于正直、坦率、引人注目、言语干脆（还没有养成掩饰的技巧和习惯）；他们经常桀骜不驯、没有礼貌；他们好走极端，没有节制，不知道中庸之道；他们寻求行动，而不是寻求固定的规则；他们总是开玩笑；游戏的动机决定了他们的很多行为——他们总是倾向于把他们变成游戏，甚至是在看来最不合适的环境之下；他们缺少谨慎和明断，使自己陷于全部热情之中，带着强烈的性兴奋投入可能带来颤栗和激动的行动之中，不顾后果地去追逐。

一般而言，在社会结构和文化结构中，青年都往往是一个边缘化的人群，他们在社会生活的各个方面都是处于次要的从属的无足轻重的边缘地位的，而在文化上的边缘地位更为突出。这种边缘地位主要表现在：在青年与社会的关系上，青年主要是接受社会文化的教化，而缺乏青年人独立的话语表达。即使有的话，也因为其数量少，对社会影响微弱，而处于一种不被社会关注的状态。或者因为其明显地偏离中心话语而被视为异类，被社会嗤之以鼻直至受到批判，无法对社会构成多大的影响和冲击，这是青年的话语表达被认定为边缘化的最主要的特征。而一个没有自己的独立话语的人群，其社会地位也是可想而知的。

总之，青年文化或青年性总是与激进、标新立异的姿态、崇尚感性感觉、对现实持批判态度、理想主义等密切相关的。

另外，青年性往往表现为与现存社会道德体制和规范的不和谐与紧张，甚至具有潜在的颠覆性与危险性。

第二节　青年文化性的影像表征

中国第六代导演在他们的一些电影中表现出的鲜明的青年文化性，与伯杰之描述，有相近处，也有自己的独特性。现结合具体的影片实际，做具体的分析。

一、身体的舞蹈与感性文化的崛起

崔健有一首摇滚乐《快让我在雪地上撒点儿野》，其歌词写道：“我光着膀子我迎着风雪/跑在那逃出医院的道路上/别拉着我我也不要衣裳/因为我的病就是没有感觉/给我点儿肉给我点儿血/换掉我的志如

钢和毅如铁/快让我哭快让我笑/快让我在雪地上撒点儿野/YIYE——YIYE——因为我的病就是没有感觉——”

在我看来，崔健这里对感觉的呼唤表征了感性文化崛起的意向。摇滚乐正是这种感性文化崛起的重要表征之一。有关摇滚乐与第六代导演的关系在前一章已有较为详尽的论述，这里不再细谈。

感性文化是一种客观而重要的文化事实，虽然它长期被理性文化压抑，常常被贬斥为认识上的浅层次、低级阶段，社会伦理层面上“物欲横流”的“洪水猛兽”等等。实际上，马克思对感性、感觉持相当肯定的态度。他曾指出：“人不仅通过思维，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。只是由于人的本质的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵，能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。” [1] 因而，在马克思看来，“感觉”是确证人的本质力量的本体存在。鲍德里亚也认为，身体的地位是一种文化事实。意思是说，对身体的态度，可以表征出不同的文化价值取向。比如古希腊人作为“正常的儿童”（马克思语），对身体的展示是大胆大方而纯洁无邪的（像我们今天还能看到的《米洛的维纳斯》、《掷铁饼者》、《拉奥孔》等雕塑作品）；文艺复兴时期因为崇尚古希腊罗马的文化艺术也表现出对健康肉体的崇尚（如《维纳斯的诞生》、《大卫》、《创世纪》等雕塑作品）；而中世纪的文化艺术则是压抑身体和本能欲望的。中国的“文革”时期也是“狠批私字一闪念”，在服装文化上则是泯灭性别、压抑身体的清一色草绿色军装。的确，身体并非绝对以自然的纯客观的姿态呈现在社会文化的舞台上。它凝聚了诸多文化价值、伦理道德观念，隐含了某些特定的社会组织规范。也就是说，身体的在场，对感性的肯定是以一定的社会伦理规范为条件的。

以第六代导演为代表的青年文化对身体和感性的张扬展示，无疑表征了20世纪80年代以来中国从一个理性文化时代向感性文化时代的转换。这种文化转换无疑具有一定的普遍性意义，它在西方稍早之前就已发生。我们甚至可以说，如果说19世纪是一个理性世纪的话，那么20世纪实际上是可以被看做是一个感性生命重新被解释的感性世纪。马尔库塞就把20世纪60年代美国青年运动称为一种“新感性”。他说，“新感性已经成为政治因素了。这完全可以标志出当代社会发展的转折点，人在生理上和心理上能超越强权和剥削的制约去感受事物和他们自己”。这种“新感性”是在“为崭新的生活方式和形式而奋斗的斗争中产生的”。丹尼尔·贝尔也提出我们的时代正在经历一场“感觉革命” [2] 。

无疑，身体的张扬与感性文化的崛起，还与一种娱乐性的享乐主义文化、世俗化的平民文化和大众文化等密切相关。

姜文主演的《有话好好说》是颇有意味的。虽然这部影片是作为第五代主将的张艺谋之“进城之作”，硬要归入青年文化或青春片之列也实属勉强，但鉴于影片对主人公姜文所代表的生活态度和人生价值观的明显褒扬，以及影片中体现出来的新价值观，也不妨在这里做一些论述。

《有话好好说》中两个人物之间的对立冲突，在一定程度上可以视为知识分子理性文化与平民性的或青年性的感性文化冲突的一种隐喻。絮絮叨叨迂腐不堪的李保田自以为真理在握，对自己的知识自视甚高。他总是好为人师，给姜文讲大道理，但姜文却丝毫不为所动（这隐喻了启蒙的失效）。但后来李保田自己的血性被激了起来，反而像他所要劝谕的姜文一样，要去找欺负他的厨子报仇。所以在知识分子李保田身上，感性反过来压倒了理性。姜文反而要来劝说他不要冲动报仇了。也就是说，在“姜文”和“李保田”这两个分别隐喻了平民文化和知识分子文化的形象身上，“感性”与“理性”、“启蒙者”与“被启蒙者”发生了耐人寻味的置换。

而更为耐人寻味的是，“姜文们”最后的也是最有效的制止陷入感性冲动的知识分子李保田们的法宝，正是他们所拥有的身体资本。他最后竟用激将法——逼迫李保田要么砍他的手，要么放弃报仇（此时冠之以“大义凛然”似乎并不为过），从而诱使李保田用刀砍向他的手指而终止了更大的犯罪。

《寻枪》中由姜文扮演的警察为了确证能把“枪”——这一理性文化、社会秩序与规范的守护神找回（此刻因为警察姜文的丢失，“枪”，甚至已经成为了姜文的异己性力量影响并动摇了他作为警察、作为丈夫、作为父亲的身份和地位），不惜以身体也即活生生的感性生命个体来验证。这一颇富行为艺术特征的身体表演的象征隐喻意义是极为耐人寻味的。

《蓝色爱情》原名即为《行为艺术》。它展现的也是秩序与欲望的冲突。影片中的小警察必须痛苦地在爱情（欲望）与职责或职业之间做出选择。他真心喜欢上了颇具艺术气质、喜欢玩“一点正经没有”行为艺术游戏的艺术学院女大学生，但出于职业的需要，他却要接受上级交给的任务对她进行“卧底”式侦察。于是，一种类乎“猫抓老鼠”的行为艺术的游戏就在他们之间展开了。

《极度寒冷》更是直接以先锋性的行为艺术为表现题材。影片的开场

白是这样的："1994年6月20日，一个年轻人用自杀的方式完成了他短暂的行为艺术中的最后一件作品。没有人能说清他的动机和目的。只有一点是值得怀疑的，那就是用死亡作为代价在一件艺术品中是否显得太大了。"在一定程度上，这部电影类似于美术中的行为艺术或观念艺术，也堪称"行为电影"或"观念电影"。其先锋性或观念性意义在于，通过自杀行为的精心策划，从一个被看的客体反身为观看别人对自己自杀行为的态度的主体，从青少年的在乎别人怎么看你而变为自己看别人，从而挑战关于自杀的观念，同时也是解构"行为艺术"的意义，宣告这种先锋性行为的终结，这也许隐喻了第六代导演的"长大成人"。

与身体书写的和感性文化的崛起相应，第六代青年导演的影片中还经常表现"身体受伤"的意象。这一主题在美术界关于70年代出生的画家（如颜磊、尹朝阳、谢南星等）的"青春残酷"的青春艺术现象中，已广为引人注目[3]。如《长大成人》中，周青受伤，是他所崇拜的朱赫来用自己的骨头移植给他治好了伤；《月蚀》中，与女主角亚楠神秘"对称"的姑娘被强奸并遭致眼睛受伤；《非常夏日》中的男主人公赤手拧开螺丝钉，以受伤自残的方式完成自己的成年礼；《极度寒冷》中的行为艺术都以身体自虐的方式来进行。第六代电影中的一些表现暴力的镜头或意象，如《十七岁的单车》、《扁担·姑娘》等影片中对暴力的表现，也蕴含了这种"身体受伤"的青春伤害主题。

二、成长母题与成年仪式

第六代导演青年文化性的一个重要表现是在他们的影片中大量出现成长的母题和成年的仪式。毋庸讳言，少年的成长需要特定的生死考验甚至他人的生命献祭，需要离弃母体和群体而独自"在路上"。

《阳光灿烂的日子》堪称青春的抒情诗、自白书或呓语，是一则关于"长大成人"的寓言。如影片中马小军登上跳水台的那几个镜头，一会儿是仰拍，一会儿是俯拍，几步台阶显得那么的遥远、高深和漫长，让人觉得似乎丧魂失魄的马小军正在艰难而痛苦地告别青春。再如马小军在游泳池中伸出求助的手（这是个体寻找并吁求集体的依靠，也是未成年的一种表现）而又被无情地推开，最后似乎是心力交瘁，像尸体一样地张开两腿，漂浮在水面上，这无疑象征着马小军告别了旧有的自我，如凤凰涅槃般地完成了成年礼的仪式。正是通过单相思式初恋的彻底失败，以及与哥们儿青年小群体的掰开（个体与群体的分离也是人格独立的必由之路之一），他完成了自己的成年礼——终于长大成人了。

《长大成人》从一场不无隐喻意味的大地震（象征着偶像的倒塌与旧有秩序的崩溃）开始，主人公周青在地震的废墟上捡到了半截《钢铁是怎样炼成的》小人书，从而也开始了周青的寻找“朱赫来”的历程。他对“朱赫来”的伴随着他进入社会长大成人的成长经历的执意寻找，无疑是少年之英雄偶像崇拜情结的表征。最后他面对现实世界后恰恰标志着他自己的长大成人。而朱赫来的骨头植入他的体内，以及最后的被歹徒殴打致残的悲剧性人生结局，也可看做是周青长大成人的必要献祭。

《非常夏日》中的主人公，在面临措手不及的危险的时候，出于胆怯而不敢声张，不敢救助面临绝境的少女。少女的兼有同情、理解、蔑视等复杂情状的一瞥，使他此后一直忍受着自责的煎熬。与此相应的是他紧接着情场失意，原先的女朋友也看不起他，说他不成熟，而跟了别人。直到他又一次经受了生死考验，当与那个少女被歹徒囚禁于汽车后备箱时，他倔强地赤手拧开螺丝，从小洞中伸出血肉模糊的手——就像一面青春的带血的旗帜，引起行人的注意而使自己获救并让歹徒服法。此时，他才算是完成了人生对他的成长考验，完成了以受害少女以及他自己的血和肉为祭祀品的成年仪式。而此时，原先的女朋友又回到了他的身边，因为毫无疑问，经过生与死的考验，他已经“长大成人”了，已具备拥有女性身心的资历条件。

三、自传性、身份认同与“寻找”母题

第六代导演青年文化性的又一表现，是他们的作品在一定程度上的自传性和回忆的叙述角度。这一特点与他们作品中反复出现的成长母题是同一问题的两面。正如华莱士·马丁曾说过的：“即使是那些最少自我反思的自传作者也记录自我从童年到青年到壮年的变化。”[4]

无疑，电影导演们通过把摄影机当“自来水笔”进行一种自传性的电影写作，可以获得自身某种身份的反思、重构和肯定定位。而身份确认对任何个人来说，都是一个内在的、无意识的行为要求。个人惟有努力设法确认身份以获得心理安全感，也惟有努力设法维持、保护和巩固身份以维持和加强这种心理安全感。后者对于个性稳定与心灵健康来说，有着至关重要的重用。从婴儿期到成年以致老年，身份确认这一行为要求一直发挥着作用。当然，刚刚从少年期长大成人而又没有完全进入成人社会的青年人，是最有这种身份认同的要求和愿望的。

自传性的电影写作使得他们的回忆或自传容易出错，因为“自传中有两个变量，它们使自传无法将作者的一生表现为一幅不会改变的图

画。事件的意义在被回顾时可能会改变；描写事件的自我在经历这些事件之后也可能已经改变”[5]。卡西尔也从心理学角度谈到过记忆的积极的可变性和重组性。他说：“在人那儿，我们不能把记忆说成是一个事件的简单再现，说成是以往印象的微弱映象或摹本。它与其说只是重复，不如说是往事的新生；它包含着一个创造性和构造性的过程。仅仅收集我们以往经验的零碎材料那是不够的，我们必须真正地回忆亦即重组它们，必须把它们加以组织和综合，并将它们汇总到思想的一个焦点之中。”[6] 而且，自传性和表现记忆的电影写作往往具有一种容易出错和文过饰非的特点。正如华莱士·马丁所指出的那样：“自传作者们与其他人一样容易出错。他们经常从最好的角度描写自己。他们掩盖某些事实，认识不到他人的重要性，并且忘记传记作者可以证明是很重要的小事件——令人感兴趣的是那些源于其基本创作条件的自传成分：一个人从现在的视角来描写过去的经验对于个人的意义。”[7]

如《阳光灿烂的日子》中，影片一开始，主人公马小军就用一种极不确定的口气开始回忆：北京20年来的变化之大已经使他分不清幻觉和真实了——那年发生的事儿好像总有一股烧麦草的味道，阳光每天都特别足，好像特别明亮……（大意）在此后影片展示往日影像（通过他的视角呈现，而且他也是当然的在场者）的叙事进程中，成年马小军仍然不时地以画外音的方式来猜疑甚至否定影像的讲述，使得画面叙述与画外叙述发生严重的矛盾和分裂。在我看来，发生这种矛盾和分裂的原因之一既在于自传性质的画面叙述难以避免回忆的不确定性，更是因为这种复述必然会带有修饰性，有矫情和虚饰的成分（就像黑泽明的《罗生门》中对这种人性的虚饰本性的揭示一样）。

这种自传性也使得他们的影片表现出一种“悔其少作”的味道。第六代导演常常后悔自己少年时期的经历，似乎羞于承认少年时的幼稚冲动，那种“少年维特之烦恼”。《头发乱了》“无时无刻不在提醒人们这是一场即将过去的青春期的骚动，边缘化仅仅意味着还不能成熟地进入社会。”[8] 《周末情人》以现在已经长大成人的成熟的语气，回顾往事。片头的一段长篇字幕写道：“本片讲述的是一个真实的故事，故事中的人物都是真实的，他们曾经反对将他们的故事拍成电影，因为他们说现在已经不是那样了，他们说这种回忆令他们感到痛苦，但我们还是这样做了——于是，就在去年六月里一个周末的下午——他终于开始回忆过去的一切，回忆那些幼稚，那些轻狂和冲动……”这大有悔其少作，往事不堪回首的架势。

与此相应的是第六代导演电影中极为普遍的“寻找”母题。很多影片，总是充满真诚执拗而苦涩的寻觅，展现了一种“在路上”的流浪的生存

状态。他们寻找理想，寻找“朱赫来”（《长大成人》），寻找爱情（《苏州河》），寻找美好的童年记忆（《牵牛花》、《童年往事》），寻找失落的亲情友情，寻找自行车、手枪（《十七岁的单车》、《寻枪》），寻找自己的另一半（《月蚀》、《苏州河》）等等。《周末情人》中的那些年轻人，仿佛总是在路上，生活困窘，居无定所，而且总是若有所思地在寻找着什么。《头发乱了》的女主人公叶童，最后既离开曾经让她入迷的已经解散了的摇滚乐队，也离开与歹徒搏斗负伤的警察，继续她“在路上”的人生旅程。《头发乱了》和《北京杂种》中的乐队，总是不停地寻找着排练场所。

娄烨解释《苏州河》说，“《苏州河》不是关于一个生命的双重生活式的寓言，而是一个寻找失落的爱情的现代人的精神漂流记。是马达的尤里西斯生命之旅——基耶洛夫斯基的影片更多的是形而上的生命体验，而我的影片还是贯穿在寻找之中”[9]。贾樟柯解释自己的《站台》说，“站台，是起点也是终点，我们总是不断地期待、寻找、迈向一个什么地方”。[10]

归根到底，这是在寻找中长大的一代。

第三节　青年文化与“青春类型片”

我们这里所论述的青春类型电影，还是相对严格地限定在第六代导演或新生代导演的影片。而且基本上可以说，是年轻人编、导、演，以年轻人为题材和表现对象，主要观众对象也以年轻人为主，同时具有青年文化性的电影。

而若是把这些电影置入中国电影史的背景中，则不难发现，这一类影片仅从在题材和表现领域上的填补空白而言，其意义也是毋庸置疑的。

在中国电影的历史上，由于种种原因，电影的“成年人气息”似乎过于浓重。上半世纪的内忧外患、颠沛流离，下半世纪的政治紧张和意识形态重压，都是种种复杂原因之表现。正如有论者指出：“自50年代以来，占据绝对霸权地位的革命意识形态孵化出了独特的青春叙述方式，它将青春定义为个体为了至高无上的神圣事业自我完善的一个重要阶段。”[11] 如《我们村里的年轻人》、《青春之歌》、《我们的田野》、《本命年》、《红衣少女》、《青春无悔》等，这些影片以青年人、青年心理、青年问题等为题材和观照点，具有一定程度的青春性。但相对来说，意识形态的浸淫或者往其他类型影片的倾斜，使得

这些影片多了一份过于明朗的理想主义色彩，少了一份青春感伤、青春忧郁的私密性和真诚性，其青春的叙述热情洋溢，个人成长史从属于国家的生成史，凸现为了至高无上的事业奉献青春和生命的主题，因而很自然地将个体叙述消融到国家、历史的大叙述之中，形成了共性大于个性的艺术特征。在这一话语类型中，个人成长的成年仪式与革命胜利的宏大话语完全缝合在一起，或者说，个人的成长是为了印证国家和革命的宏大叙事的不容置疑性。

在港台电影中，具有青年文化性的电影就相当多：《童年往事》、《恋恋风尘》、《冬冬的假期》、《风柜来的人》、《牯岭街少年杀人事件》、《青少年哪吒》、《爱情万岁》等等。

在英美等国则有我们耳熟能详的《毕业生》、《无因的反抗》、《逍遥骑士》、《死亡诗社》、《猜火车》、《美国派》等。法国新浪潮中也有过像《四百下》、《筋疲力尽》这样标举青年反抗大旗的优秀电影作品。日本电影中，如大岛诸的《青春残酷物语》等影片，更是独特的日本青年文化性的集中表现。

如《无因的反抗》就表现了美国年轻一代由于传统价值观念的破灭，与上辈人、与成人社会的隔膜而产生的彷徨心态和反抗举止，反映了两代人之间的文化冲突。在影片中，几个青少年都出身于衣食无忧、生活富裕的中产阶级家庭。然而，通过他们的视线，却对父辈和成人社会进行了严峻的批判审视。他们自然而然地在同龄人中去寻找慰藉，寻找依靠的对象。尤其是柏拉图（名字就很有寓意，因为古希腊哲学家柏拉图是主张精神恋爱的）对吉姆的感情，极为复杂，有点像寻找同性恋或精神恋爱对象，也有点像寻找兄长或父亲。这也使得影片除了深刻现实的社会学内涵之外，还明显寓有精神分析因素或性心理意味。

《无因的反抗》无疑对好莱坞电影的类型化、无深度的平面化、掩饰社会矛盾等弊病有较为强劲的冲击。但在影片的结构形式上，仍然严格遵循好莱坞式的时空规范。整个故事叙述的是从夜间开始经过一个昼夜到清晨结束所发生的事情。

与影片反抗压抑的主题相对应，影片的画面构图及影像风格也有自己的独特性——至少绝不雷同于好莱坞式的浮华、矫饰、缺少生活气息。曾学过建筑的雷伊非常强调营造空间感和透视感，在影片中他常用粗线条的静态物体，如墙壁、楼梯、门框等来构成画面，从而对处身其中的人造成一种沉闷压抑的感觉，很好地把青少年主人公在成人社会所感受到的压抑感表达了出来。

当然，从某种角度看，《无因的反抗》之反抗又是明显不彻底的。吉姆的父亲最后表现出了震惊、悔改及重新调整两代人关系的愿望，吉姆也流露出回归社会、回归家庭的愿望。最后吉姆与朱蒂均被各自的家人领回家。

无疑，影片寄寓了希望两代人之间以及年轻人与社会之间协调关系，互相理解，和谐共处的良好愿望——最后还是未能完全挣脱好莱坞影片的窠臼。

当然，第六代导演的影片，尤其是前期影片，有别于美国好莱坞经过国家意识形态洗礼矫饰的带有青春抚慰性的“青春片”。《毕业生》、《无因的反抗》、《冒险的行当》、《美国派》都是这样一些典型的美国青春类型片。关于此类“青春片”，路易斯·贾内梯曾认为，由于当代美国电影观众的75%是年轻人，所以青春片直接迎合了年轻影迷的爱好；他认为青春片的类型电影实际上是一种“过渡期喜剧”。美国学者埃·拉宾也认为，青春片的核心主题是“作为一个十几岁的青少年，既不是无能为力的儿童，又不是自立的成人，而是处于一种成长中的过渡状态”，它涉及到“年轻人的生活脱离大社会中成人所关心的问题和责任的转移”。这也明显使得青春片标志着一种统一的消费行为，其中既包括每个时代对电影的消费，也包括对电影中所表现的时尚的消费。美国学者斯蒂芬尼·扎切莱克在论及《美国派》等“青春喜剧片”时认为“这些青春喜剧满足了青少年心想事成的实用主义心理。比如，许多青春片以郊区为背景，可片中的少男少女们的穿着考究，他们的卧室布置得富丽堂皇，比他们实际生活的环境强之百倍”[12]。

与美国电影的情况有所不同，早期的第六代电影因为多数为体制外的制作，所以顽强地保留了那种青春反抗性、意识形态异端性和边缘性色彩，虽然也不无时尚化的外观，但那种青春反抗性还是发自真诚的，更绝无喜剧性，从而成为转型期中国青年文化生成的典型例证。但随着他们的逐渐被体制接纳，从“地下”走到“地上”，市场越来越成为他们影片生产所要考虑的要素；尤其是进入21世纪，此类青春电影表现出日益向青春消费发展的走向，那种青春反抗的色彩，那种精英知识分子的精神传统愈益淡薄，而是越来越走向世俗、庸常和时尚。

尤其是进入90年代后期的世纪之交，以第六代导演为肇始而扩展到包容量更大、范围更广的新生代创作群体的青春类型片，反映了更为年轻的一代导演更为贴近时代、更为世俗化、更具商业意识的追求。进入世纪之交，随着全球化进程的日益加速，他们的生活也日益“去地方化”；他们的内心世界更为世俗化、日常生活化，原来在第六代早期创作中明显存在的那种意识形态对抗性更趋于缓和（“去意识形态化”）。在这些导演的作品中，青春仿佛变成为一种以都市为核心背

景的物质和文化消费的载体。影片往往风格清新，影像时尚，而且还玩弄叙事游戏，常有时尚题材与欲望主题的隐晦表达——股票、彩票、期房（《美丽新世界》、《横竖横》）、网恋（《网络时代的爱情》、《第一次亲密接触》、《呼我》）、旅游（《秘语十七小时》、《闪灵凶猛》）、影视表演（《恰同学少年》），甚至同性恋（《东宫·西宫》）、婚外恋（《梦幻田园》）、多角恋（《秘语十七小时》）等。正如论者指出："青年导演们纷纷把目光朝向各种前卫的、另类的、流行的、反传统的、挑战世俗的生活方式、事件和人物，从不同的层次和方面来展现新时代日趋时尚化的生活。"[13]

所以，如果用青春主题来概括20世纪后半世纪中国部分青春电影的某种发展流变的话，我们不妨说，中国的青春类型电影，大体走过了一条从"青春万岁"到"青春残酷"再到"青春消费"的道路。

【注释】

[1]〔德〕马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，第82页，人民出版社，1985。

[2]〔美〕丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，第139页，三联书店，1989。

[3] 参见《中国艺术》2003年2期中的有关文章。

[4]〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，第82页，北京大学出版社，1991。

[5] 同上书，第83页。

[6] 〔德〕恩斯特·卡西尔：《人论》，第65页，上海译文出版社，1985。

[7] 〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，第83页，北京大学出版社，1991。

[8] 张：《一个风格主义的时代——90年代中国电影的突围表演》，《北京电影学院学报》1995年第1期。

[9] 转引自《我的摄影机不撒谎》，第257页，中国友谊出版公司，2002。

[10] 同上书，第370页。

[11] 王宏图语，转引自张渝：《从青春万岁到青春消费——作为绘画主题词的青春》，《中国艺术》2003年第2期。

[12] 〔美〕斯蒂芬尼·扎切莱克：《青春喜剧片》，《北京电影学院学报》2000年第2期。

[13] 颜纯钧：《与电影共舞》，第245页，上海远东出版社、上海三联书店，2003。

第十一章　电视综艺的文化空间

第一节　电视综艺：界定与形态

电视综艺的定义可以从广义和狭义两种角度来看。从广义的角度看，在电视节目中，除了新闻类（含纪实节目）、经济生活类（含服务、教育节目）和文艺类节目中的电视剧外，都可以归入综艺节目之列。而从狭义的角度看，不妨说，电视综艺是电视节目中很重要的一种节目类型，它借助于电子技术手段，运用独特的电视表现手法，如声光效果、时空的自由转换、独特的视觉造型等，广泛融合音乐、舞蹈、戏剧（戏曲）小品、曲艺、杂技、游戏、竞赛（猜）问答等艺术形式或非艺术形式为一整体，用以满足广大观众多方面的艺术审美和消闲娱乐的种种需求。电视综艺节目具有极强的包容力和极大的综合性，往往内容丰富、雅俗共赏，形式则多种多样、灵活自由，且观众有较强的参与感。

从电视综艺节目的形态来看，从不同的角度入手自然会产生不同的形态区分。

如从演出的形式看，可以区分为舞台演出、联欢会、茶座式、专题综艺、游戏、问答竞猜等形态；从节目串联形式看，可分为有主持人和不用主持人（通过画外解说），也可以是主持人和画外音相结合；从播出形式看，可以区分为现场直播式、实况录像式、录像合成制作（直播与录像结合）式；从结构形态看，有论者区分为“集锦式”、“杂志式”、“专题式”、“开放式”等。

总之，各种角度的形态区分可谓五花八门、应有尽有。如果结合中国转型期文化形态的考虑，则可以把电视综艺大致区分为如下三种样态：

一是表征了主流意识形态和民族或国家的群体意识的综艺晚会类（包括电视节日、庆典型文艺晚会、电视专题文艺晚会等），最有代表性的当然是春节联欢晚会，还有各种以香港回归、澳门回归、国庆等为主题的大型专题文艺晚会；

二是取向于精英文化的高雅型的电视综艺节目，如中央电视台的“综艺大观”、“旋转舞台”、“艺苑风景线”等；

三是向大众文化全面靠拢的游戏娱乐型综艺节目，如上海卫视的“今夜星辰”，湖南卫视的“快乐大本营”、“玫瑰之约”，北京电视台的“开心娱乐城”、“东芝动物乐园”等。这一类综艺节目内容上以趣味性、娱乐性和一定的知识性为主，形式上突出参与性、游戏性，有时也夹带若干歌舞类的表演的综合性娱乐节目。后二者常常表现为电视综艺节

目定时定“量”播出的专栏化。

在如上所述作电视综艺节目概念的界定时，应该特别强调互有联系的两点：一是“电视手段”的充分利用或者说是充分的“电视化”；二是对“综合性”的强调及辨证。

就“电视手段”而言，我们所说的“电视综艺节目”是指充分调动电子的技术手段，以电视为中介，对各种艺术或非艺术样式进行了再创造的结果。无疑，电视艺术是我们现时代与最先进的电子技术相结合的产物，是一种高科技成分很重的新兴艺术门类。电视技术手段就是电视艺术的“本体语言”。不掌握这种特殊的艺术语言，也就谈不上电视综艺节目的创造或创作。“电视化”大致包含如下几个方面的含义：首先自然是电视的直播技术和手段的使用，这使综艺节目（尤其是综艺晚会）给每一个观众以身临其境的同步性与现场感。其次是电视的多时空自由表现。电视可以通过镜头的自由摇移、画面的分切组合等特技手段，而在电视屏幕上进行自由的时空交错和重组，完全突破时空的限制，把最大的逼真感和最强烈的幻觉效果结合在一起，几乎能达到“抚四海于一瞬，观古今于须臾”（刘勰语）的亦真亦幻境界；再次是独特的电子切换剪辑技术的充分利用，这有赖于电视导播高超的电子切换技术。

与此相关则是我们所说的“综合性”。所谓“综合”，虽是“不同种类、不同性质的事物组合在一起”，但决不是简单地拼凑、排列和相加在一起。借用一个哲学概念来说，这种综合是一种“异质同化”，即同化不同质地的其他事物而为一个有机的整体，这是一种高层次的综合即化合。因而，电视综艺节目既非某种或多种独立的艺术样态的演出，也并非只是各种艺术或非艺术形态的简单的相加或叠合。也就是说，并非电视上播出的不止一种的艺术样式就可以称为综艺节目的。如果电视在其中仅仅只是起到记录传播的作用，那就还不是我们所论述的电视综艺节目。电视综艺节目的综合性必然是通过电视这一中介的综合，是通过经由独特的电视艺术语言而完成的“电视化”的综合。在这一过程中，电视综艺吸收其他艺术样式的有益元素并使他们有机化合在一起，从而产生电视艺术的新质。这些新质既有对原先艺术母体的继承，又与之有异。这使其能广泛包容和吸收几乎所有的艺术样式和许多非艺术样式。这种内容的无限丰富性和手段的无穷多样化，正是电视综艺节目作为新兴的电视艺术的一个最重要的亚门类的最大优势。

总之，电视综艺节目称得上是电视艺术中的“电视艺术”。它的电视化和综合性既是对原有的艺术样式与非艺术样式的利用，更应该是对电视艺术本体语言和所有的电子技术手段的充分利用。无疑，只有对电

视艺术的声、光、色等各种视听语言的技术特性和美学规律都掌握并运用自如，才是对电视艺术或电视综艺节目的相对独立性的最大尊重，也才能在高层次上真正进入综合性的艺术思维，进行综合性的艺术创造。

第二节　电视综艺：历史与现状

一、参照：国外和港台的电视综艺节目

毋庸讳言，就世界大范围来说，电视综艺节目还是随着高科技工业文明的发展而首先在欧美发达国家产生的。因此，考察一下欧美、日本乃至中国香港、台湾等地综艺节目的发展状况，无疑既有助于深入理解中国综艺节目的缘起、沿革、特点，也能借他山之石以攻玉。鉴于社会发展的实际情况，中国的电视综艺节目的兴起和黄金时代是在80年代改革开放之后。在这种情况下，接受启发、借鉴，乃至移植，都是免不了的。

电视的正式诞生是1936年的事情（以英国广播公司建立世界第一座电视台并正式播出电视节目为标志），但是直到第二次世界大战，虽然电视曾尝试办过诸如游戏、竞赛、马戏、表演等专项性的节目，而由于种种原因，没有能开办类似于我们今天所说的“综艺节目”，新兴的电视艺术也未能像今天一样与其他媒体或艺术样式平分秋色甚至于后来居上。最早的电视综艺节目是从广播节目的综合中受到启发，获得借鉴。

1948年6月，美国的全国广播公司将广播电台直播的文艺节目移植到电视中，推出了“德克萨克明星剧院”，播出后取得了轰动性的效果，被称为美国电视史上的“第一个突破”。稍后，CRS推出了电视在固定时间播出的“城中大受欢迎的人”的电视综艺节目，同样大受欢迎。这些综艺节目的共同特点都是由一位幽默的男主持人串联起整个节目，并是由多种娱乐形式，如流行音乐、乡村歌曲、片段的歌剧、杂耍表演、木偶戏等组合而成的“大杂烩”。主持人爱德·苏万里是当时公认的综艺节目之王。

20世纪60年代美国出现了《斯莫塞尔兄弟喜剧一小时》和《诺万和马丁的笑话》等综艺节目。《斯莫塞尔兄弟喜剧一小时》有嘉宾谈话的形式，外加讽刺性的小品节目，这一综艺节目使得斯莫塞尔兄弟“很

快成为公认的节目创新者和那些认为电视不应该回避争议的人心目中的英雄”，后来也正是因为这一节目中被邀请的嘉宾对实事政治的直言不讳等原因而停办。

《诺万和马丁的笑话》（1968—1973）非常成功。它形式上的特征是“快速和生动的小品夹杂着几百个录像片段，还有一个解说的人、一些反复出现的情景和恶作剧的玩笑”。而且，它在美国电视艺术发展的历史上还不乏独特意义：“《笑话》是第一个大量使用电子编辑技术把许多外拍镜头组合在一起的节目。”它十分依赖编辑和视觉技巧，非常电视化。

20世纪70年代的综艺节目从《笑话》的形式上借鉴了不少。出现的如《卡洛尔·伯乃特》、《索尼和希尔》、《多尼和玛丽》等综艺节目，都很重视视觉上的刺激和吸引力、快速的节奏和多样化的嘉宾等形式特征。1975年NBC首播的《星期六晚上实况节目》，在节目形式上有一定的突破：它没有常规的节目主持人，而是每个星期由一位嘉宾主持。节目大都是滑稽表演和喜剧小品。

另外，美国商业电视台的娱乐节目占全部播出时间的70%，主要由包括情节剧、情景喜剧等的戏剧节目和游戏节目构成。游戏节目主要有三类：一类是“转盘”游戏，一类是“字谜”游戏，一类是“运动”游戏。这种带有竞赛性的游戏节目往往有很多奖品或奖金。有的甚至在节目名称中就标明巨额奖金数目，如《6400美元问题》、《意想不到100000美元》、《64000美元挑战》等。诸如此类的娱乐游戏节目与情节剧、情景喜剧等一样，是美国观众在电视播出的黄金时间里主要的消遣性内容。

日本电视艺术的发展并不是很早，1953年2月1日才开始正式播放电视。早期的电视艺术节目主要以演播室直接播出单本电视剧为主。六七十年代开始播出长篇的电视连续剧，并占据了大部分的电视黄金时间。80年代则走向了多样化、综合化和娱乐性。电视连续剧减少了，包含智力竞赛、竞猜、逗笑游戏、购物指南与商品信息等庞杂内容的电视综艺节目开始盛兴。如著名的NHK电视台就是以一般大众为对象的，除新闻、教育、体育等节目之外，文化娱乐性节目占有较多的时间段。按《电视艺术通论》一书的概括，其特点就是：“（1）各种因素混合的节目增多了；（2）信息节目渗入到娱乐性节目中；（3）电视连续剧减少了。”

日本大和民族虽以严肃、拘谨而著称，但他们的综艺节目有时也嬉笑无度，甚至不乏粗鄙、琐屑、无聊，也因而受到不少批评。但日本的电视业在亚洲显然处于领先地位，它的综艺节目的形式和风格对中国

香港、台湾和东南亚地区产生了很大的影响。

香港、台湾的电视综艺节目是中国电视的一个重要组成部分，由于其社会、政治、经济、地理环境、文化等因素的特殊性而有自己的特点。

直到1974年以前，外国电视仍占据了香港电视的黄金时间，以后才逐渐播出本地创制的长篇电视连续剧，再以后才比较风行娱乐性的综艺节目，但收视率还是没法与长篇电视连续剧相比。

香港的电视广播有限公司（即“无线”）于1967年11月推出的《欢乐今宵》节目，是一个广受欢迎、持续时间最长的经典性综艺节目。这一节目从9：30开播，它以接近观众的街头卖艺的形式，以笑剧、送礼物奖金的游戏及歌唱与舞蹈为内容，把观众聚在一起，形式随意灵活，内容轻松活泼，在整体格局上受日本综艺节目的影响较大。

进入八九十年代，香港人比较喜欢“资讯加娱乐”的节目。如“无线”的《猛料差馆》也充满了“欢乐今宵”式的轻松笑料：有长篇连续剧的片段、喜剧小品，还有一群嬉笑热闹的小人物，这些“闹剧”里还含有一定的知识和信息。

台湾的几大电视台主要是“中视”、“华视”与“台视”。其中“台视”以歌舞、综艺节目为其主要特色。台湾的综艺节目较为著名的有《龙虎综艺王》、《超级星期天》、《全能综艺通》、《红白胜利》、《龙兄虎弟》等。

在台湾的电视节目中，娱乐节目占有大量的时间段。据调查统计，台湾电视节目的比率，新闻占10%，教育文化占7%，公共服务不足5%，而娱乐节目却占78%左右，广告节目占10%，分布于各类节目中。特别是一些较受欢迎的综艺节目，如《综艺一零零》，已成为广告主必争的广告档次。虽然如此，大多数综艺节目的质量却不尽如人满意，甚至招致许多不满和批评。

从以上对美国、日本等国家及香港、台湾地区“综艺节目”情况的概略扫描中，我们不难从中找出若干共性特点。如综合性，以“娱乐性”为主导、大众文化本位、或浓或淡的商业气息等，这些特点对我们办电视综艺节目显然具有启示借鉴意义。

二、中国电视综艺的发展历程

中国电视综艺节目几乎与中国电视的诞生同步进行，并与社会、历史的发展，与世纪之交的文化转型同沉浮、共兴盛或相合拍。这可以大致划为三个阶段。

其一，积累经验、出手不凡的萌芽、初创期。

1958年6月26日，当时的北京电视台（即今天中央电视台的前身）首次在剧场直播残废军人演出，这可以说是中国综艺节目的开端。1959年10月1日，又直播了在天安门广场举行的建国十周年文艺晚会，这是第一次大规模的文艺晚会实况转播。

1960年，电视台又举办了第一个春节联欢晚会，这也是首次在演播室演播的第一个综艺晚会。其内容包括诗歌朗诵、相声、歌舞等。到1963年，举办的春节联欢晚会已长达4个小时。

从1961年到1962年，北京电视台在文艺政策的松动中，连续举办了三届“笑的晚会”。第一次节目内容全是相声；第二次以相声为主，但增加了话剧片段、独角戏、洋相和笑话等戏剧类节目，起用了主持人，演播时试着采用一种“茶座式”的方式，演员分散着围坐，既是表演者，又是现场观众。第三次“笑的晚会”试图着重表演，减少说唱而以表演小品为内容主体。这一次晚会，许多小品达到了较好的观赏效果，但也被当时的某些观众批评为“讽刺现实”或“为笑而笑”，“向小市民趣味讨好”。这三次晚会受到了内部批评，从此亦销声匿迹，难逃“文革”之厄运。

中央电视台举办的多次春节联欢晚会及其他大型专题性的综艺晚会和三次“笑的晚会”等，作为中国综艺节目初创时的重要成果，虽说受技术、水平、时代环境和政治氛围等种种内在、外在因素的影响干扰而未能得到充分的发展，但是积累了宝贵的经验，并且初步奠定了“文革”之后重新开张的春节文艺晚会的雏形。

其二，在全面改革开放中“崛起”的繁盛期。

随着“文革”的结束，中国的电视综艺获得了新生，进入到了一个全面发展繁盛的新时期。

1978年，中央电视台（当时仍叫北京电视台）恢复了春节联欢晚会，但当时并未引起广泛关注。1979年，中央电视台播出了一台《迎新春文艺晚会》，产生了一定的反响。1983年，中央电视台正式举办春节联欢晚会。这是第一次大规模的春节联欢晚会。晚会实施的“现场电话点播”、“起用节目主持人”及“现场直播”的效应以及不少节目本身的

高质量，使得这一次晚会大获成功。

以后每年举办的“春节联欢晚会”，各有自己的特点，也各有成败得失，一度成为了新民俗。年复一年，“春节联欢晚会”越来越难搞，批评之声也越来越多，真可谓是“年年难搞年年搞”。

在我国最先实行综艺节目栏目化的，是广东电视台。1981年元旦，广东电视台开办了一个杂志型的综艺专栏——《万紫千红》，在这个定时开播的总栏目下又开辟了《小幽默》、《轶事趣谈》、《朝见口晚见面》（系列小品）等小栏目，在当时收视率很高。1998年11月，又推出了《百花园》综艺栏目，专门播出经过电视手段编辑加工组合过的优秀节目，深受广大观众的欢迎，也在电视界引起了极大的反响。从此，电视综艺栏目在全国各地如雨后春笋，纷纷开办。像东方电视台的《东方直播室》，上海电视台的《大世界》、《大舞台》、《今夜星辰》，北京电视台的《五彩缤纷》，中央电视台的《周末文艺》、《艺苑之花》、《曲艺与杂技》等，在当时都深受大众的欢迎。

90年代以来，中央电视台先后推出了《综艺大观》、《正大综艺》、《东西南北中》、《艺苑风景线》等较受欢迎的大型综艺栏目。

以《综艺大观》来说，它是在《周末文艺》和《文艺天地》等栏目的基础上扩展起来的。它每两周一期，每期50分钟，以现场直播的方式、短小精悍的节目形态、轻快自如的编排风格，充分利用电视手段的新颖的表现手法而受到许多观众的喜爱，甚至在海外、东南亚都拥有相当数量的观众。《综艺大观》的诞生，标志着我国电视综艺节目的成熟。

80年代电视综艺节目收视率很高，可以说是受到了万众瞩目、交口称赞，这一现象其实是有着非常复杂的社会的、历史的原因的。长久的文化饥馑之后，文化艺术需求的急剧增长，民族劫难之后万众一心的民族理想与群体意识，改革开放的日新月异和社会的日益稳定，闲暇时间的增多，直播形式带来的新鲜感等等，都共同促成了电视综艺节目这一新兴艺术样式的繁荣。及至进入90年代，时代更加趋于复杂，人们的娱乐休闲方式日益多样化，人们的个体意识进一步强化，当那些促成电视综艺节目兴盛的外在的原因和新鲜感等因素不再起作用之后，与其他艺术一样，电视综艺节目本身的问题愈益凸现出来，也就面临着越来越严峻的挑战。

其三，问题很多，面临突破的新时期。

进入80年代末和90年代以来，随着社会文化的继续转型，大众文化的进一步崛起，高雅艺术与大众通俗艺术的界线也愈益被打破，在这种文化发展的态势下，湖南卫视的综艺节目《快乐大本营》的崛起是富有文化转型的象征性意义的。

《快乐大本营》从1997年7月开播，时间为100分钟。节目以娱乐性的游戏为主体，间以文艺表演性内容，而且把节目的观众定位在年轻人这一层次，体现出浓郁的平民精神，洋溢着青春和欢乐的气息。实际上，在《快乐大本营》之前，就有不少综艺节目开始大幅度趋向大众文化，原先在80年代前期很受欢迎的高雅型的（以纯文艺节目为主体）综艺节目也多多少少受到影响，从而增加娱乐性的内容。如中央电视台的《正大综艺》，就在“抢答竞猜”的形式上开风气之先。这一类节目的崛起并占据主流，无疑表征了观众娱乐需求的增长并转向平民化、市井化的文化消费趋向。

此类通俗型的、以娱乐游戏节目为主体的较有影响的电视综艺节目还有《欢乐总动员》、《开心娱乐城》（北京电视台）、《假日总动员》（浙江卫视）、《开心一刻》（福建东南台）、《非常周末》（江苏卫视）《幸运99》、《周末大转盘》（湖南经济）等。

三、发展中的危机：中国电视综艺的现状与问题

就总体而言，中国的电视综艺节目仍在所有的电视节目中占有较高的收视率，仍然比较受欢迎。根据一份电视栏目调查报告显示 [1] ，在被调查者被问及“在下列节目类型中，您收看最多的类型”时，在包括“新闻类”、“经济类”、“体育类”、“电视剧类”、“综艺节目或晚会”、“生活类”、“电影类”、“科技卫生类”、“儿童节目”、“音乐节目”、“文化节目”等节目类型中，新闻类节目以73.7%名列第一，电影以45%名列第二，电视剧以38.4%名列第三，音乐节目以30.7%名列第四，体育节目以30.4%名列第五，“综艺节目和晚会”以29.4%与“音乐节目”和“文化节目”难分难解，屈居第六。如果考虑到“音乐节目”、“文化节目”等与“综艺节目和晚会”的重叠，这个百分数显然还有可能上升。

毋庸讳言，综艺节目因其符合中华民族之民情与国情，可谓占尽天时、地利与人和，因而自改革开发以来一直在中国呈上升趋势。它在引导社会风气，凝聚民心乃至促进安定团结和稳定等方面所发挥的功用及取得的成就，它在国人文化生活中所起到过的无可替代的作用，自是有目共睹的。然而，电视综艺节目在发展过程中也出现了许多问

题，观众甚至电视业内人士对之不满的呼声也日益高涨。有人撰文告诫“综艺热”要“力避克隆风、奢侈风、广告风、媚俗风、博彩风”[2]，有人把综艺的症结归纳为：“浅”、“薄”、“俗”、“假”、“大”、“空”[3]，更有人尖锐地批评指出：“纵观当今综艺晚会的现状，质量差、格调低的平庸低俗之作比比皆是，重复、雷同趋势愈演愈烈，观众对此十分不满。‘豪华的舞美、频闪的灯光、弥漫的烟雾、廉价的掌声、虚假的表演、空洞的说教’，这是江湖走穴的改头换面，是唱堂会式应时应景的松散拼凑。”（陈雨露语）

就总体而言，目前的电视综艺节目，的确存在着格调不高、庸俗化、过多过滥、自我重复和奢靡排场、铺张浪费等明显弊病，急需下大力改进和提高。

我们不妨把电视综艺节目现状中存在的问题主要归纳为这样几个方面：

其一，形式、结构雷同，“克隆”问题。

许多综艺节目结构雷同，手法单调，没有新意，缺乏个性，一再模仿他人或重复自我，给人以大同小异、千人一面、千篇一律的感觉。往往是一有节目成功，就模仿如云，“克隆”成风。的确，目前的许多综艺节目奉行的是一种“拿来主义”的实用主义态度，大量的是直接引进乃至移植。《城市之间》节目制片人兼导演接受记者采访时直言“《城市之间》是法国《城市之间》的中国版”，“目前该节目是法国人在中国进行技术指导，是用法国布料做的中国旗袍”。《快乐大本营》的制片人兼导演也承认此节目对香港10年前《综艺60分钟》的模仿。《玫瑰之约》、《相约星期六》则是台湾同类节目的翻版。台湾的《非常男女》也与日本一娱乐节目极为相像。而《欢乐总动员》、《假日总动员》堪称《快乐大本营》的北京版和浙江版。这在根本上是因为一些编导人员缺乏生活，闭门造车，脱离群众与现实以及创造力萎缩的结果。群起而上的“克隆”的结果，不但使得原先较为优秀的节目之个性消失在众多模仿者的阵营中，而且各个电视台也在互相的竞争、对观众的争夺战中两败俱伤，既降低了节目的档次，也造成了资金上的浪费。

其二，奢靡豪华、铺张浪费的问题。

综艺节目中特别是综艺晚会类节目，往往追求排场，在舞美、布景制作和节目包装上铺张浪费，奢靡豪华之风盛行。据文化部有关部门提供的数字表明：有的大型文艺晚会制作费用达800万元，有的上千万元。这引起广大观众的强烈不满，也受到有关领导部门的批评。一些

晚会片面追求场面的宏大，热衷于搞“人海”战术，追求“明星效应”，动辄以歌伴舞，或明星联唱。游戏娱乐类节目则常常请明星为嘉宾，让明星在场上出丑以吸引观众。

综艺晚会和娱乐游戏类的综艺节目还有一个总量控制的问题。据有关资料统计，我国每年各电视台电视综艺节目总量达10万个小时，平均每天生产250个小时。从节日庆典、各行各业，从中央到地方，各种主题晚会、栏目晚会应有尽有。

其三，电视手段“过剩”问题。

在论及电视综艺节目的综合性时曾强调：“综合性”必须是通过电视这一中介的综合，是通过经由独特的电视艺术语言而完成的“电视化”的综合。所谓电视化当然指各种电视手段的有效运用。然而，我们也要防止另一种矫枉过正的倾向，即过于依赖以高科技为基础的电视手段：舞美完全依赖灯光，音乐完全走向视觉化，画面让人眼花缭乱地闪回切换——这样反倒有可能喧宾夺主，徒有其五光十色之表，而架空了节目的文化内涵和艺术品位。有的电视文艺工作者正是在这方面存在着一定的误区，以为掌握了最先进的电子技术和电视语言就可以取代对节目本身的精心策划、编导、创制。而事实上，手段是永远也代替不了本体的，技术的先进又怎能掩盖艺术的贫乏和人文的贫困呢？

其四，媚俗和庸俗化的问题。

这一问题在游戏娱乐类综艺节目中尤为严重。一些节目制作水准不高，一味迎合大众，搞笑、逗乐、耍贫嘴、闹剧，而欠缺起码的文化品味，艺术格调比较低下；有的游戏过于庸俗化，简直是在捉弄嘉宾或现场参与者，以他们的当众出丑、自我作践和满堂尴尬（有的节目竟让明星们坐在地上比赛捧着奶瓶、穿袜子）来博取廉价的笑声；有的则是商业气息过于浓重，博彩成风，以浓重的商业气息来诱发观众的投机心理。

毋庸讳言，电视的功能的确具有通俗性的一面，这是由它作为大众传媒的性质决定的，但是，通俗化与庸俗化或低俗化有别，娱乐性也显然不等同于一味媚俗。

第三节　电视综艺的特性

作为一种新兴的具有自己的独立性和自身存在依据的艺术亚门类，电视综艺必然具有自身的特性，而不是几种艺术样式或非艺术样式之特性的简单的相加。作为一门新的多种艺术、艺术与科技、艺术与传媒、高雅艺术与大众（通俗）艺术等多种类多向度综合之结果，从不同的角度切入，会有其不同的归属和特性。而当我们从不同的角度分头进入电视综艺节目的种种特性之时，也是我们逐渐逼近那个永远可望而不可及的电视综艺节目之“本体”的时候。

一、作为综合艺术的综合性

电视综艺节目的综合性体现可谓多种多样，主要表现在这样几个方面：

其一，如同电视艺术一样，电视综艺节目是现代科学技术与艺术的结合。电视艺术的诞生，是科学与艺术综合的结果。就其科学技术基础而言，它综合了声学、光学、电子学和计算机、物理学等多种自然科学与应用科学的成果。

其二，电视综艺节目体现了对各门艺术的综合。它得以“后发制人”，广泛吸收在它之前的各门艺术的优长，丰富并充实自己的艺术表现力。而且要特别说明的是，其他艺术门类艺术特点进入电视艺术之后，已经在电视艺术这一新型艺术门类中互相融和，共同形成了电视艺术自身新的特性。

其三，从文化形态的角度看，由电影和电视所构成的影视文化本身，就是一种涉及到社会学、心理学、美学、艺术和艺术学、传播学等多种社会科学和人文学科的综合性文化。从文化价值取向的角度看，电视综艺节目体现了高雅艺术和大众通俗艺术的综合。从电视传播的独特性和受众面的驳杂与无所不包的角度看，电视综艺节目拥有最广泛驳杂的受众前提，也可以说体现了各个不同文化阶层、族类、群体、性别、年龄的综合。

其四，就具体的电视技术层面而言的，电视综艺节目还体现了各种表现手段、各种电视艺术构成元素的综合。电视综艺节目正是以其对电视艺术各种构成元素和表现手段的综合，体现了它艺术表现力的丰富多样。

二、作为传播媒介的媒介性

在电视理论研究中，电视归属于艺术还是归属于新闻传播，是一个长期争论未决的问题。电视节目中的新闻节目属于传播自然无可厚非，而此类新闻纪实类节目也的确在电视节目中占有很大的比重。而电视综艺节目确乎有些费解，但应该说它至少是这二者在一定程度上的综合。无疑，从传播学的角度看，电视所秉有的现场传播的媒介特性与大众化的传播和接受方式的特点，使得它成为一种功能极大的文化传播媒体。正因如此，有的学者认为电视的新闻传播功能要远远大于它的艺术审美功能。“从本体上说，电视是一种最有效的文化信息传播媒介。这一本性规定电视最主要的功能是社会文化的交流——接受者从电视荧光屏中建立自我个体与社会群体的认同，而略具艺术性的低度娱乐只是电视的一个附属功能”。因此，“电视不是艺术” [4] 。

我们必然要肯定和尊重电视的传播媒介特性，但也不能就此“一叶障目，不见泰山”，完全否定电视综艺节目的艺术性。显然，仅仅从传播媒介的角度，是无法解释电视综艺节目对观众的吸引力之强之大的。

因而，客观地说，电视艺术是存在的，它是电视这个传播媒介的艺术表现形态，而电视综艺节目称得上是电视艺术中的艺术，它在以审美娱乐为宗旨，给人以审美情感上的满足和愉悦这些功能特点上，与所有的艺术样式并无二致。

三、由直播性带来的现场感与参与性

与同为新兴的综合性艺术的电影相比，现场直播性是电视一个独特的传播优势。电视传播是使用先进的光—电成像方式，它的拍摄与成像能够在瞬间同时完成，其传播又以电磁波为媒介而瞬间即可覆盖整个电视网络。诸如此类电视的独特传播手段，都是电视之即时性传播和共享性接受的物质基础。

与此相关，电视给观众的一个重要的感觉是现场感和参与感。在综艺节目中，电视观众的参与分为两个层面：心理参与和亲身参与或者说现场观众的参与和电视机前观众的参与。因为电视综艺节目的欣赏，不同于其他古典型、高雅型的纯艺术的欣赏，观众并不仅仅只是观赏者，而且还是参与者，传播者和观众之间采取的是“面对面”式的交流方式。这就要求综艺节目的表演与游戏等等内容要富有感染力，不仅感染现场观众，而且要让电视机前的观众产生现场参与感，虽然自己

并不是现场的观众或嘉宾，也多少能通过现场的气氛、电视主持人的不断地有意提示，通过想像而仿佛觉得自己也在场，也参与其中。综艺节目中常见的邀请现场观众与嘉宾同台演出，游戏与竞猜，现场采访，外景队对正在收看节目的观众的采访的同期直播，热线电话与当众抽奖等等，都属于增强现场感和参与感的种种努力。这种由参与所带来的媒体与观众的直接对话，形成了电视综艺节目的较大开放性的特点。

参与性还与群体性密切相关。从某种角度看，电视综艺晚会是一种群体行为。无论从创作、制作、表演的群体，还是从电视机的观赏者的角度，都称得上是一种群体的行为。就此而言，电视综艺节目，尤其是综艺晚会和游戏娱乐节目，并非简单的艺术欣赏，而更是一种特殊的文化活动。所以，综艺节目必须尽可能地调动起现场气氛，也要尽可能地抓住若干人们普遍关注的具有新闻性价值的“焦点”问题，就像几乎历届春节文艺晚会都把“欢乐”、“喜庆”作为主基调，总有一两个节目事关当年发生的重大国家大事一样。同样，即使是娱乐游戏类的综艺节目，在游戏的设置上也要注意把握观众的“热点”需求并充分调动现场气氛，突现热闹、欢乐的基调，诱导观众的参与和介入。

四、作为亚艺术品种的艺术性

电视综艺既然定位在艺术这一范域，我们就还要以一定的艺术品位的标准来衡量。电视综艺节目既然属于人的艺术，属于人的精神产品，又综合了那么多的艺术样式，总不能“化神奇为腐朽”，而是应该在综合、吸收、利用的基础上，建立起自己的相对独立的艺术语言系统，也确立起自己的一定的艺术品位。因为人之为人，仅仅有娱乐是不够的，还应有更高层次的精神需求，那就是审美，即也从中获得艺术的美感的享受。这不仅仅是“寓教于乐”，从艺术品味的角度看，也应该是“寓美于乐”。当然，从根本上说，电视综艺节目只能说属于“亚艺术”、“准艺术”或“边缘艺术”之列，故而又不能完全以纯艺术、高雅艺术的标准来削足适履。因此，电视综艺类节目出于面向现实、面向大众的需求和符合国情的考虑，在审美取向和艺术品位的把握上，不应该孤芳自赏，远离芸芸众生。在文化定位方面，“高出半个头”就可以了。这恐怕是比较辩证中允（也属无可奈何）的。

不难发现，作为综合艺术的电视艺术或者说电视综艺节目，始终处在多种因素、多种“合力”的重重夹缝和共同的制约“综合”之下。这无疑既是电视综艺节目的综合性的优势，也可能使其成为“什么都有一点”，却惟独缺少独立性特色和主体性的平庸的大众艺术。创制优秀

的电视综艺节目的关键在于掌握分寸和辩证法。

第四节　电视综艺的多元文化空间

法国著名理论家阿尔都塞曾提出“多元决定”（Overdetermination）[5] 的思想来重新理解因果律。意思是任何文化现象的产生，都有不止一个的多种原因，因此文化现象或历史现象都是一个“多元决定”的现象。从根本上说，电视综艺节目作为一种极为复杂的现代文化现象，也受多种文化因素的“合力”制约。它不但受到“当下”的科技水平、文化潮流、社会时尚等种种因素的制约，也受着很深的文化传统和心理渊源方面的影响。下面我们试图从多种文化视角出发，考察电视综艺的多元文化制约、定位和多元文化空间。

一、原始仪式文化的现代表现

从文化形态的角度着眼，电视综艺节目有着源远流长的历史和深厚坚实的文化的、心理的渊源和依据。从某种角度看，电视综艺节目可以溯源至古已有之的一种舞台表演形式，诸如古希腊时的戏剧，西方中世纪时的“圣剧表演”，中国唐朝时的“大曲”，元朝时候的“杂剧”，都称得上是一种综合性的舞台表演形式（“综艺”形式）。当然，这种“综合性”由于所综合的艺术门类有多有少，综合的程度有高有低而表现形态各有不同，而从根本上说，都是受制约于时代、社会和文化的不同的结果。正是20世纪电视艺术的应运而生，为这种源远流长的综艺形式提供了新的表现舞台。

再往前推溯，电视综艺节目甚至可以推溯到人类一种原始的宗教礼仪活动，一种独特的仪式文化。正如李泽厚指出的：“后世的歌、舞、剧、画、神话、咒语，在远古是糅合在这个未分化的巫术礼仪活动的混沌统一体之中的。想当年，它们都是火一般之热烈虔信的巫术礼仪的组成部分或符号标记。它们是具有神力魔法的舞蹈、歌唱、咒语的凝练化了的代表。”[6]

众所周知，原始艺术的一个重要功能是承担了类似于原始宗教和礼仪的独特作用。原始人在忘我沉醉的歌舞狂欢中，表达的是一些与日常生活的愿望、理想、情感密切相关的神秘的巫术目的。正如科林伍德认为的，“巫术与艺术之间的相似是即强烈而又切近的，巫术活动总是包含着像舞蹈、歌唱、绘画或造型艺术等活动”[7] 。正是从这个角

度，英国人类学家爱德华、泰勒等人提出了在艺术史上著名的艺术起源“巫术说”。

与之相关从形式上看，原始艺术的一个重要特点则是“混沌不分的综合性”（这有点像今天的综艺表演或综艺节目）。正如古书中记载的那样，“昔葛天氏之乐，七人操牛尾投足以歌八阕”（《吕氏春秋》），“击石拊石，百兽率舞”（《尚书》）。这描述了古代歌舞的动人场面。“情动于中而形于言，言之不足则故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”（《毛诗序》）则是以极为精练的语言道出了诗、歌、舞三种艺术样式的次第缘起及密切相关、难分彼此的情形。《乐记·乐象篇》更是明言此三者的同源同体：“诗，言其志也，歌，咏其声也，舞，动其容也，三者本乎心，然后乐气从之。”

当然，随着社会的发展，人类文明的进化，这些原始宗教情感在现代人那儿不可能再有原始艺术那样的直接的表达，但却早已积淀成为心灵深处的原型心理结构。而综艺节目（尤其是庆典型的综艺晚会）则提供了现代人回味这种原形性情境，重新唤起某种情感的重要途径，从而与其他艺术一样成为现代人的精神家园。即使从综艺晚会最表面的现象看，它的热闹、综合也与原始歌舞艺术有相近之处，更何况在心理深层上与之的相近与契合。正因如此，科林伍德指出：“即使在我们文明人中间，许多称为或可能被称为艺术品的东西，其实都是艺术与巫术的结合物，其中的主导创作动机属于巫术性质。”所谓巫术性质，最主要的有两点：“其一，它们都是达到预想目的的手段，因而并非真正的艺术，而是技艺；其二，它的目的总是而且仅仅是激发某种情感。”[8]

有论者认为综艺晚会的文化功能与现在许多少数民族的生活习俗中仍然保存下来的“火塘文化”很相似：“人们在劳动之余，就会围坐在火塘边，一边烤肉吃，喝着酒，或是煨壶茶，天南海北地聊天，听老人们讲祖先的历史，听刚从外面回来的乡亲讲山外的世界有多精彩。”“人们观赏电视的漫不经心与在火塘边的随意性几无二致。从文化行为的意义上说，电视文化是先民‘火塘’文化的延续，是现代版的火塘文化。”他还进一步具体地指出：“《正大综艺》主持人与嘉宾的交流，猜猜看游戏与‘火塘’海阔天空的神聊、猜谜语更有异曲同工之妙；另外，围着篝火自娱自乐、载歌载舞的形式与《综艺大观》中的文艺演出更有着惊人的相似之处。”[9]

因此，电视综艺节目承担了重要的文化功能。这是电视这一现代艺术或媒体的赐予。

二、中华民族文化本位

电视综艺节目虽说因为有着全人类共通的文化心理积淀而在全世界都比较受欢迎，但似乎在中国尤甚，尤其是庆典型文艺晚会。据说，我国的春节电视文艺晚会，连续举办的届数之多、播出时间之长、受众面之广，投入人力物力之巨，“堪称世界之最”，甚至已收入吉尼斯世界纪录大全。这显然是有着传统文化和民族心理等方面的深层原因的。

以一年一度的春节联欢晚会来说，其意义绝不仅仅是一种娱乐和消遣的方式，它甚至已经成为了一种如北方人大年三十吃水饺一样的“新民俗”。这自然是因为春节作为中华民族最大的民间传统节日，是中华民族在千百年来的生存与发展中产生并流传下来的，它内在于自身生存和发展的需要，体现了对幸福、团圆、和平等的向往，具有很强的生命力和凝聚力。正如著名民俗学家钟敬文所说：“春节是民族文化的聚焦，民众的心理、情感以及审美意识都展现在春节这样一个特殊的节日中——春节是海内外华人共享的民俗节日，作为一个中国人，我过了九十七个春节，每到春节，我都要回忆儿时生活，有一种认祖归宗之感。”[10]

从某种角度说，中华文化是一种偏于亲情型、道德伦理型的文化。文化史家冯天瑜在分析汉民族文化的文化类型时指出：“以维系血缘纽带为职志的伦理观念构成汉族文化的中心环节”，“宗法社会既然以血缘关系作为联络、束缚成员的绳索，表现在文化意识上，便格外注重对于在血缘关系制约下的种种习惯的维护和推行，由此而产生的伦理学说，就成为宗法社会首屈一指的文化门类。”[11] 因此，综艺晚会好像是给我们创造了一个特殊的文化场景。在这里，人们不仅欣赏文艺节目，也是进行文化交流和文化认同，是在进行文化的传播和接受，甚至是在心灵深处体验我们的先人们曾经体验过的文化情感和原始记忆。由此，我们就不难推出综艺节目在中国特别受欢迎的一个重要的和深层的原因了。

三、主流意识形态文化

从根本上说，作为相对远离经济基础的一种特殊的意识形态，电视综艺节目必然承载和传达一定的占主流地位的文化价值倾向或主观意识形态。主流意识形态的影响客观上使中国当下的政府仍比较注重通过

包括综艺节目在内的文艺形式来弘扬主旋律、振奋民族精神，以期增强群体意识和凝聚力。

尤其是节日庆典型的文艺晚会，更是得到政府的直接支持。就以众望所归的历届春节文艺晚会来说，其主题宗旨大多都是定位在“团结”、“奋进”、“欢乐”、“祥和”，其中“团结”更是重中之重，既是晚会的主题，更是时代的主旋律。正如路海波所言：“电视春节晚会现已成为中国官民一个挥之不去的情结。为此它已被出乎人们预料地赋予了过多的政治功能。在此情结下，毋宁说电视晚会在政治上的象征意义已远远大于普通观众所期待于它的电视通俗文化的娱乐目的。”[12] 另外，就目前国家文艺体制的实际情形看，由于政治本身就已构成一个庞大的市场，深知市场消费需求之道的大众文化的制作，就会有意识地瞄准这一领域，通过汇入主流文化的队伍而获取好处。同时，仍然有效地控制着传播媒介的国家政治常常以各种形式的指令，要求大众文化适时地配合各项政治宣传的任务。这使得大众文化与主流艺术形态文化常常达成某种谅解甚至“共谋”。这在客观上也使得在综艺节目中占有重要地位的文艺晚会在中国尤其显得重要，成为特定时期众目交相关注的热点和焦点，因为它有着独特的主流意识形态蕴含。就此而言，综艺节目不仅担负着娱乐性的作用，还发挥着启发民智、增强民族凝聚力、强化“国族认同”和安定团结的主流意识形态的作用，这是比较独特的，称得上是“中国特色”。

四、大众文化品格

综艺节目从总体上说属于大众文化范畴。电视艺术作为20世纪新兴的、后来居上的艺术门类，本身就是一种天生具有大众文化品格的文化传播手段，它早已成为了大众普通生活的一个部分。从传播的角度说，电视与电影一样，是一对无限多的传播方式，它不分贵贱尊卑，甚至不分男女老幼，只要有电视，你就是选择收看的上帝；电视的受众更是范围最为广泛的大众，不同年龄、性别和文化层次的不同审美需求，都可大致顾及到。

而人生无疑是需要娱乐和游戏的。从人的本性的角度看，人们在劳动与工作之余，更是追求娱乐、消闲和游戏的社会群体。德国美学家席勒在他的《美育书简》中甚至从真正的完整的人的高度来看待人的这种娱乐游戏的本性。他认为，完美的人性，需要以超越功利性的，自由自觉的“游戏冲动”来调节和统一人的身上所具有的本能性的“感性冲动”和“理性冲动”。席勒甚至说：“只有当人在充分意义上是人的时候，他才游戏；只有当人游戏的时候，他才是完整的人。”[13] 当然，

席勒在这里所说的“游戏”并不完全是我们在现实生活中普通意义上的游戏，甚至也不一定就等同于综艺节目中的种种游戏，主要是指审美意义上的人的自由自在的存在状态，也不妨引申为任何艺术都有机地内含其中的审美的娱乐的功能。在这种意义上，游戏实际上是一种自由精神的表现，其快感源于一种自由生命的自由表达。

在大众文化时代，人们从娱乐休闲需求的目的出发收看综艺节目是理所当然的。因为“娱乐、放松、无目的玩耍是生活不可缺少的一部分，从心理学和生理学上来说，是保证旺盛的精力，刺激和强化活动能力所必须的” [14] 。而电视综艺节目本身就具有极强的娱乐性。因为从形式本体的角度着眼，电视综艺节目本身正是多种多样的娱乐形式的一种融合。而这些形形色色的文艺娱乐方式一旦有效地利用了作为电子时代的产物和宠儿的电视，也就后来居上，当仁不让了。无疑，电视具有的声画结合、视听兼备的立体性，丰富而亲切的形象性，即时传播的现场性，覆盖深广的迅疾性，都是其他媒体所难以企及的。而休闲消费，是现代大众新兴的需求，综艺节目在这方面也有着大众文化的许多特征，能满足现代人的种种心理需求，如流行性、宣泄、幽默、滑稽、甚至适度的打闹调笑……，人们在繁重的快节奏的生活之余欣赏这些节目，情感能得到宣泄，身心得到调节并重获平衡。

根据《1998年中国电视栏目调查报告》的调查结果显示，在定期收看、经常收看或偶尔收看综艺栏目的被调查者中，目的明确是娱乐消遣的为50.2%，为增广见闻的为37.6%，为欣赏主持人和满足参与感的在10%以下。

所以，过分考虑综艺节目的宣传教育功能，会影响综艺节目的大众文化本位。至少我们也应该尽可能做到“寓教于乐”，就像古罗马美学家贺拉斯所主张的那样：“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。” [15]

五、在商业文化与艺术标准的夹缝中

如今，商业对文化的渗透可以说无处不在。在电视综艺节目中，大型的配合重大政治主题和反映社会热点问题的综艺晚会，尚可由于有着政府的财政支持而相对远离商业，但综艺节目中大量日常举办的综艺栏目就不太可能保持清高之态了，更不用说那些直接受商家委托、企业出巨资承办的文艺晚会了。据有关资料统计表明，在中央电视台1999年播出的各台文艺晚会中，中央电视台自办21台，只占总播出量的13%，其余87%来自于社会各行业。 [16]

这无疑使综艺节目与商业文化有着难解之缘。从某种角度上讲，如同其他影视作品一样，电视综艺节目也称得上是一种特殊形态的商品。它不但在形态上具有精神和物质的双重属性，也具有艺术和商品的双重价值属性。事实上，20世纪以来，由电影、电视等现代艺术的艺术生产已经形成了一个具有巨大的商业价值和经济效益的影视文化产业或文化工业。

毋庸讳言，电视综艺节目所处的时间段本身就具有极大的商业价值。电视广告穿插或巧妙地融入节目，能使节目获取巨大的商业效益。综艺节目的优劣自然会直接影响到收视率，而收视率又与广告效益直接相关。因而，电视广告已经是电视台和电视节目的重要经济来源。

另外，从市场的角度看，市场是商品经济的产物，哪里有社会分工和商品生产，哪里就有市场。只要有买卖双方为实现商品过渡而形成的交换关系的存在，就会产生市场。就此而言，市场早已渗透到作为大众传媒之一的电视领域。电视综艺节目也不能例外。所以，我们既不能唯利是图，一味商品化，也必须认清市场规律，正视并处理好电视综艺与商业文化的关系问题，在商业文化与艺术标准、市场要求与艺术品格的夹缝中走出自己的道路。

总之，电视综艺作为一个崛起于世纪之交的文化转型期，在当下的文化生活中占有重要地位，起着类似于“公共话语空间”作用的文化现象，始终处于多种文化因素也即多种“合力”的共同制约和作用之中。这既是其巨大的文化传播优势，也可能会成为它在庸俗化和商业化的迷雾中丧失自己独立性特色的“阿喀琉斯脚踵”。因而，创制优秀的电视综艺节目的关键，既在于对电视艺术本体特征的充分掌握和有效发挥，更在于对种种制约性文化因素，对于电视综艺所涵盖的开阔文化空间的充分体认、尊重，并在具体的实施过程中掌握分寸和辩证法，以使种种文化因素、种种艺术要素和形态在电视综艺的有机表现形态中融合得恰到好处。

惟有如此，我们才能有理由和信心瞩望于电视综艺的“再度辉煌”，重新赢得最大多数民众的喜闻乐见，并在新世纪的中国影视文化建设中发挥自己所应起的作用。

【注释】

[1] 参见张同道主持的《1998年中国电视栏目调查报告》，《当代电

影》1999年第3期。

[2] 杨翠、屠小文：《“综艺热”谨防遭冷遇》，《光明日报》2000年4月1日。

[3] 周星：《论当前电视节目的假大空与浅薄俗》，《中国电视》1999年第5期。

[4] 钱海毅：《电视不是艺术》，《当代电视》1987年第4期。

[5] 〔美〕弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第64页，陕西师范大学出版社，1986。

[6] 李泽厚：《美的历程》，第12页，中国社会科学出版社，1984。

[7] 〔英〕科林伍德：《艺术原理》，第68页，中国社会科学出版社，1985。

[8] 〔英〕罗宾·乔治·科林伍德《艺术原理》，第67页，中国社会科学出版社，1985。

[9] 张凤铸主编：《影视艺术前沿——影视本体走向论》，第304—305页，中国广播电视出版社，1999。

[10] 钟敬文：《春节是民族文化的聚焦点》，《光明日报》2000年2

月3日。

[11] 冯天瑜：《中华文化史断想》，第25页，华中师范大学出版社，1986。

[12] 路海波：《电视春节晚会刍议》，《当代电影》1998年第1期。

[13] 〔德〕席勒：《美育书简》，第140页，中国文联出版公司，1984。

[14] 〔匈〕豪泽尔：《艺术社会学》，第12页，学林出版社，1987。

[15] 《西方美学家论美和美感》，第45页，商务印书馆，1980。

[16] 参见《关注综艺晚会改革》，《中国电视报》2000年3月27日。

附录一：主要参考文献

〔德〕马克斯·韦伯《新教伦理与资本主义精神》，三联书店，1987。

〔美〕大卫·波德维尔等著《世界电影史》，北京大学出版社，2003。

〔意〕阿里斯泰戈《电影理论史》，中国电影出版社，1992。

〔美〕尼克·布朗《电影理论史评》，中国电影出版社，1994。

〔匈〕伊芙特·皮洛《世俗神话——电影的野性思维》，中国电影出版社，1991。

〔加〕马歇尔·麦克卢汉《理解媒介——论人的延伸》，商务印书馆，2000。

〔美〕赫·马尔库塞《现代美学析疑》，文化艺术出版社，1987。

〔美〕赫·马尔库塞《审美之维》，三联书店，1989。

〔美〕弗雷德里克·杰姆逊《后现代主义与文化理论》，陕西师范大学出版社，1986。

〔美〕弗雷德里克·杰姆逊《晚期资本主义的文化逻辑》，三联书店、牛津大学出版社，1997。

〔美〕弗雷德里克·杰姆逊《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》，中国社会科学出版社，1999。

〔英〕特里·伊格尔顿《历史中的政治、哲学、爱欲》，中国社会科学出版社，1999。

〔英〕汤林森《文化帝国主义》，上海人民出版社，1999。

〔英〕汤林森《全球化与文化》，南京大学出版社，2002。

〔德〕本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》，三联书店，1989。

〔美〕M.H.艾布拉姆斯《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》，北京大学出版社，1989。

〔美〕丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》，三联书店，1989。

〔美〕罗伯特·C.艾伦编《重组话语频道：电视与当代批评》，中国社会科学出版社，2000。

〔英〕史蒂文·康纳《后现代主义文化——当代理论导引》，商务印书馆，2002。

〔美〕大卫·里斯曼等著《孤独的人群》，南京大学出版社，2002。

〔美〕约翰·费斯克《理解大众文化》，中央编译出版社，2001。

〔英〕尼克·史蒂文森《认识媒介文化——社会理论与大众传播》，商务印书馆，2001。

张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社，1993。

张京媛主编《后殖民理论与文化批评》，北京大学出版社，1999。

陈永国《文化的政治阐释学——后现代语境中的杰姆逊》，中国社会科学出版社，2000。

刘进《弗雷德里克·杰姆逊文化诗学研究》，巴蜀书社，2003。

李幼蒸《当代西方电影美学思想》，中国社会科学出版社，1986。

《电影观念讨论文选》，中国电影出版社，1987。

姚晓蒙《电影美学》，人民出版社，1991。

徐贲《走向后现代与后殖民》，中国社会科学出版社，1996。

赵一凡《欧美新学赏析》，中央编译出版社，1996。

罗艺军主编《1920—1989中国电影理论文选》，文化艺术出版社，1992。

王志敏《电影美学分析原理》，中国电影出版社，1993。

王志敏《现代电影美学基础》，中国电影出版社，1996。

王德胜《扩张与危机——当代审美文化理论及其批评话题》，中国社会科学出版社，1996。

饶曙光、裴亚莉《新时期电影文化思潮》，中国广播电视出版社，1997。

倪震主编《改革与中国电影》，中国电影出版社，1994。

倪震《探索的银幕》，中国电影出版社，1994。

戴锦华《雾中风景》，北京大学出版社，2000。

李道新《中国电影批评史1897—2000》，中国电影出版社，2002。

郝舫《伤花怒放——摇滚的被缚与抗争》，东方出版社，1993。《摇滚与文化》（先锋译丛），天津社会科学出版社，2000。

陆扬、王毅《大众文化与传媒》，上海三联书店，2000。

黄式宪《“镜”文化思辨》，中国电影出版社，1998。

颜纯钧《中国电影比较研究》，中国电影出版社，2003。

中国电影家协会《改革开放二十年的中国电影》，中国电影出版社，1999。

李欧梵《现代性的追求》，三联书店，2000。

李欧梵《铁屋中的呐喊》，岳麓书店，1999。

李欧梵《李欧梵自选集》，上海教育出版社，2002。

王德威《想像中国的方式》，三联书店，1998。

周宪《中国当代审美文化研究》，北京大学出版社，1997。

祁述裕《市场经济下的中国文学艺术》，北京大学出版社，1998。

程青松、黄鸥《我的摄影机不撒谎》，中国友谊出版社，2002。

吴文光《镜头像自己的眼睛一样》，上海文艺出版社，2001。

黄会林编《走向纵深——中国影视从业者的使命》，北京师范大学出版社，1997。

王一川《中国形象诗学》，上海三联书店，1998。

王岳川《中国镜像：90年代文化研究》，中央编译出版社，2001。

孟繁华《众神狂欢——世纪之交的中国文化现象》，中央编译出版社，2003。

潘知常《美学的边缘》，上海人民出版社，1998。

周小仪《唯美主义与消费文化》，北京大学出版社，2002。

陈墨《陈凯歌电影论》，文化艺术出版社，1998。

黄力之《话语中国——当代审美文化史论》，中央编译出版社，2001。

吕新雨《纪录中国——当代中国新纪录运动》，三联书店，2003。

王逢振主编《电视与权力》，天津社会科学出版社，2000。

章明《找到一种电影方法》，中国广播电视出版社，2003。

方方《中国纪录片发展史》，中国戏剧出版社，2003。

陈旭光《艺术的意蕴》，中国人民大学出版社，2002。

陈旭光《艺术之维》，河北教育出版社，2004。

陈旭光、谭五昌《秩序的生长》，陕西人民教育出版社，2002。

陈旭光《电影艺术讲稿》，新世界出版社，2002。

刘康《全球化/民族化》，天津人民出版社，2002。

鲁晓鹏《文化·镜像·诗学》，天津人民出版社，2002。

郑树森编《文化批评与华语电影》，广西师范大学出版社，2003。

张旭东《批评的踪迹——文化理论与文化批评（1985—2002）》，三联书店，2003。

王晓明主编《在意识形态的笼罩下——90年代的文化和文学分析》，江苏人民出版社，2000。

王朔主编《电影厨房·电影在中国》，上海文艺出版社，2001。

张凤铸、黄式宪、胡智锋主编《全球化与中国影视的命运》，北京广播学院出版社，2002。

孟建、李亦中等主编《冲突·和谐：全球化与亚洲影视》，复旦大学出版社，2003。

胡智锋主编《影视文化前沿——“转型期”大众审美文化透视》（上、下），北京广播学院出版社，2004。

附录二：转型期中国影视文化大事编年

1979年：电影《小花》、《归心似箭》、《生活的颤音》、《啊！摇篮》、《春雨潇潇》。理论文章《丢掉戏剧的拐杖》、《谈电影语言的现代化》。

1980年：电影《巴山夜雨》、《天云山传奇》、《神秘的大佛》。理论文章《电影就是文学——用电影表现手段完成的文学》。

1981年：电影《沙鸥》、《乡情》、《邻居》、《小街》、《西安事变》。电视连续剧《敌营十八年》。

1982年：电影《人到中年》、《城南旧事》、《逆光》、《都市里的村庄》、《少林寺》、《骆驼祥子》、《牧马人》。电视连续剧《蹉跎岁月》、《赤橙黄绿青蓝紫》。

1983年：电影《乡音》、《女大学生宿舍》。电视纪录片《话说长江》。中央电视台正式举办春节联欢晚会。

1984年：电影《红衣少女》、《一个和八个》、《黄土地》、《人生》、《边城》、《海滩》。电视剧《今夜有暴风雪》、《新闻启示录》。

1985年：电影《黑炮事件》、《猎场扎撒》、《青春祭》、《野山》、《喋血黑谷》、《绝响》、《良家妇女》。理论文章《对"散文式电影"的探求——〈城南旧事〉导演总结》、《我怎样拍〈黄土地〉》、关于"谢晋电影模式"的争鸣。电视剧《四世同堂》、《西游记》、《希波克拉底誓言》。

1986年：电影《芙蓉镇》、《盗马贼》、《城市假面舞会》、《孙中山》、《湘女萧萧》。理论文章关于《黑炮事件》的探讨、关于"第五代导演"的探讨；以《当代电影》为核心关于电影"民族化"问题的探讨。电视纪录片《话说运河》。电视连续剧《红楼梦》。

1987年：电影《老井》、《人·鬼·情》、《红高粱》、《孩子王》、《给咖啡加点糖》、《太阳雨》、《鸳鸯楼》。电视连续剧《红楼梦》。

1988年：电影《顽主》、《轮回》、《大喘气》、《一半是海水，一半是火焰》、《橡皮人》、《晚钟》、《摇滚青年》。电影界关

于“娱乐片”的大讨论、《红高粱》现象讨论开始。纪录片《闯江湖》。电视连续剧《篱笆、女人与狗》。

1989年：电影《本命年》、《双旗镇刀客》、《黄河谣》、《遭遇激情》。中央电视台《地方台50分钟》栏目开播。

1990年：电影《菊豆》、《双旗镇刀客》、《血色清晨》、《妈妈》、《龙年警官》、《北京，你早》、《大磨坊》、《焦裕禄》。纪录片《沙与海》、《流浪北京：最后的梦想》。电视连续剧《渴望》、《围城》。电视综艺栏目《综艺大观》、《正大综艺》。

1991年：电影《边走边唱》、《留守女士》、《心香》、《狂》、《清凉寺的钟声》、《过年》、《周恩来》、《青春无悔》、《烈火金钢》、《北京杂种》。电视连续剧《编辑部的故事》。电视纪录片《望长城》、《藏北人家》、《沙与海》。中央电视台《曲苑杂谈》栏目开播。

1992年：电影《秋菊打官司》、《大红灯笼高高挂》、《留守女士》、《找乐》、《青春冲动》、《站直，别趴下》、《香魂女》、《阙里人家》、《大撒把》、《四十不惑》、《上一当》、《杂嘴子》、《三毛从军记》、《蓝风筝》。中央电视台《东西南北中》栏目开播。电视连续剧《爱你没商量》。

1993年：电影《霸王别姬》、《北京杂种》、《红粉》、《东归英雄传》、《无人喝彩》、《狭路英雄》、《五魁》、《凤凰琴》、《炮打双灯》、《王先生之欲火焚身》、《冬春的日子》、《周末情人》、《头发乱了》。理论文章《中国电影的“后黄土地”现象——关于一次中国电影的谈话》。中央电视台《东方时空》栏目（含《东方之子》、《焦点时刻》、《生活空间》等）开播。上海电视台《纪录片编辑室》开播。纪录片《我的1966》、《最后的山神》、《德兴坊》、《远去的村庄》。电视连续剧《北京人在纽约》。

1994年：电影《背靠背·脸对脸》、《活着》、《二嫫》、《风月》、《与往事干杯》、《家丑》、《绝境逢生》、《永失我爱》、《湮没的青春》、《危情少女》、《被告山杠爷》、《极度寒冷》。纪录片《广场》。电视连续剧《孽债》、《9·18大案纪实》、《三国演义》。凤凰卫视中文台创办。

1995年：电影《红樱桃》、《东宫西宫》、《长大成人》、《巫山云雨》、《民警故事》、《黑骏马》、《变脸》、《九香》、《摇啊摇，摇到外婆桥》、《南京大屠杀》、《红灯停·绿灯行》、《混在北

京》、《悲情布鲁克》、《牵牛花》、《阳光灿烂的日子》。纪录片《八廓南街16号》。

1996年：电影《离开雷锋的日子》、《我也有爸爸》、《有话好好说》、《秦颂》、《埋伏》、《红河谷》、《红发夹》、《离婚了就别再来找我》、《浪漫街头》、《长大成人》、《儿子》。第六代导演发起《超级城市》电视电影计划。电视连续剧《雷雨》、《宰相刘罗锅》。纪录片《四海为家》。中央电视台《实话实说》栏目开播。

1997年：电影《爱情麻辣烫》、《鸦片战争》、《红西服》、《那山那人那狗》、《小武》、《甲方乙方》、《扁担·姑娘》。纪录片《神鹿啊，我们的神鹿》、《阴阳》。湖南卫视《快乐大本营》栏目开播。中央电视台《实话实说》栏目开播。北京电视台《百姓家园》栏目开播。

1998年：电影《一个都不能少》、《那山、那人、那狗》、《春天的狂想》、《荆轲刺秦王》、《不见不散》、《红色恋人》、《伴你高飞》。电视连续剧《还珠格格》、《大明宫词》、《水浒》。

1999年：电影《我的父亲母亲》、《过年回家》、《月蚀》、《苏州河》、《非常夏日》、《我的1919》、《横空出世》、《洗澡》、《益西卓玛》、《漂亮妈妈》、《说出你的秘密》、《紧急迫降》、《黄河绝恋》、《没完没了》、《梦幻田园》、《美丽新世界》、《网络时代的爱情》、《西洋镜》。纪录片《婚事》、《江湖》、《疯狂英语》、《老头》。电视连续剧《雍正王朝》、《钢铁是怎样炼成的》、《牵手》。

2000年：电影《卧虎藏龙》、《夏日暖洋洋》、《鬼子来了》、《生死抉择》、《站台》。纪录片《公共场所》、《北京的风很大》。电视连续剧《康熙微服私访记》。

2001年：电影《十七岁的单车》、《昨天》、《紫日》、《大腕》、《西施眼》、《谁说我不在乎》。电视连续剧《大宅门》、《空镜子》、《铁齿铜牙纪晓岚》。

2002年：电影《和你在一起》、《周渔的火车》。纪录片《钢琴梦》。电视连续剧《激情燃烧的岁月》、《天下粮仓》、《橘子红了》。1月7日，凤凰卫视中文台“DV新时代”栏目开播。

2003年：电影《英雄》、《天地英雄》《紫蝴蝶》、《手机》、《惊蛰》、《恋爱中的宝贝》、《暖》、《看车人的七月》、《一百

万》、《卡拉是条狗》。电视连续剧《青衣》、《大染坊》、《浪漫的事》。

后　记

这本专著是在我多次为北京大学艺术学系影视学专业研究生和影视编导专业高年级本科生开设新时期以来影视艺术与文化研究专题课的基础上，修改深化而完稿成书的。

应该说，对新时期以来影视艺术与文化的研究，在一定程度上，凝聚或折射了我个人的精神成长史或心态历程。从年龄上说，我们这一拨60年代生人大体上可以说是新时期以来剧烈的社会文化变迁的同龄人和见证者（并不是投身其中的参与者！）——虽然至多不过是“站在餐桌旁的一代”，在“文革”尾巴游行游行，批判批判谁，或者顶多像《阳光灿烂的日子》里的马小军们一样，在大人们不在的时候当一当想像的主人，造一造大人们的“反”。

然而，所谓的新时期，对于我们这些“文革记忆”并不那么深刻沉痛的一代人来说，的确是一个名副其实的新时期。因为我们在一个刚刚“睁开眼睛看世界”的年龄，赶上了这个改革开放、文化思潮风起云涌、如走马灯般“你方唱罢我登台”的文化转型时代。像我这样，80年代初上大学，90年代上硕士、博士，从学校到学校，如是而已，我们的经历和直接经验，比起“改天换地”、上山下乡的知青一代，实在是太汗颜了。而比起七八十年代生人的“新人类”甚至“新新人类”一族，我们又不无苍凉地感到“世界归根到底是他们的”，因为毫无疑问，他们与这个感性文化崛起、“身体写作”风行、多元价值取向的视觉文化时代有更多的同体同构性。也许，我们这一代人，注定是这两代人之间的“历史的中间物”。

但我还是要衷心感谢时代对我们的厚爱。我们有幸感同身受了80年代以来世纪之交文化思潮的风起云涌、绮丽诡异和变动不居。在很大程度上，80年代初宽松的文化语境、活跃的思想氛围恰恰造就了我们思想、知识、间接经验的丰富驳杂，那些奔涌而至的外来理论思潮，让你猝不及防又让你雄心勃勃，你忍不住不自量力地要像《巨人传》中的“高干大”那样拼命吮吸——这培养了我们这一代人消化不良但却很强劲的胃。

我还常常聊以自慰：我们这一代人“中间人”的特色可能会形成一种中

庸或者说辩证的思维特征——既多少有一点科学理性、民主自由的五四精神，会有一种批判意识和社会使命感，但也有着足够的对待90年代和新世纪的平和、豁达与顺世随俗——往高了说则是具有一种宽容、开放、多元的文化建设心态。

因而，本书力图通过对新时期以来直至当下的丰富驳杂的影视艺术与文化现象的系统研究，深入分析在丰富驳杂的影视现象背后的艺术话语方式变迁以及这种变迁的意识形态含义，梳理并呈现这些现象背后的多元历史合力，辨析这些现象背后的个人主体或群体主体的文化心态、集体无意识与个体无意识的升沉流变和此消彼长，从而为这个变动不居的世纪之交文化转型期“立此存照”，提供一份具有文化编年意味的“文化地形图”，作一次“影像中国”的历史见证。

另外需要说明的是，本书第六章系我与郭涛合写。

感谢历届听我课的同学，更感谢这个变动不居的文化转型时代。

作者

2004年7月